

DIE MITTELALTERLICHEN  
CHORAUSMALUNGEN  
IN DEN KIRCHEN DES TESSINS

---

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophisch-Historischen Fakultät  
der Universität Basel

vorgelegt von

HELENE SARTORIUS

von Basel

Basel, 1955



Digitized by the Internet Archive  
in 2026

[https://archive.org/details/IA41548827\\_0064](https://archive.org/details/IA41548827_0064)

DIE MITTELALTERLICHEN  
CHORAUSSMALUNGEN  
IN DEN KIRCHEN DES TESSINS

---

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophisch-Historischen Fakultät  
der Universität Basel

vorgelegt von  
HELENE SARTORIUS  
von Basel

Basel, 1955

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät auf Antrag  
der Herren Professoren Dr. Joseph Gantner und Dr. Hans Reinhardt.

Basel, den 3. Juli 1950.

Prof. Dr. *Bernhard Wyss*  
Dekan



Buchdruckerei zum Basler Berichthaus AG.

*Meinen Eltern*



## Vorwort

Der Kanton Tessin bietet den grössten Reichtum an mittelalterlichen Wandmalereien in der Schweiz. Wohl ist ein Teil derselben heute nur noch mangelhaft erhalten und manche sind durch Übermalung entwertet. Nachdem die Fülle des Materials im Zusammenhang zuerst von J. R. Rahn und in jüngster Zeit von Piero Bianconi bearbeitet worden ist, wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, einen Teil davon unter einem speziellen und einschränkenden Gesichtspunkt zu behandeln, nämlich im Hinblick auf das ikonographische Programm, das bei der Ausmalung des Chores massgebend war.

Der *Chor* wurde als die wichtigste und heiligste Stelle im Gotteshaus während des ganzen Mittelalters mit Malereien ausgeschmückt und dies nicht nur in grösseren Kirchen, sondern selbst in den unscheinbarsten Kapellen, die abseits in einer Weide stehen und äusserlich von Alphütten und Heuschobern oft kaum zu unterscheiden sind.

Aus dem vorhandenen Material lässt sich der Schluss ziehen, dass in den meisten Fällen nur der Chor eine systematische Ausmalung erfahren hat, zumeist wohl im Auftrag des Erbauers, die Wände des Schiffes dagegen nach und nach durch private Stiftungen mit Bildern versehen worden sind. Ganze Bildzyklen im *Kirchenschiff* kommen selten vor und wo solche vorhanden waren, sind sie nicht mehr vollständig erhalten. Aus diesen Gründen lässt sich am besten an den Chorausmalungen eine zusammenhängende Darstellung gewinnen. Eine solche von der Romanik bis zum Beginn der Renaissance zu geben ist das Ziel dieser Untersuchung.

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                      |                                                                                                   |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Einleitung                                                                           | Kurze Angaben über die historische Entwicklung des Tessins während des Mittelalters . . . . .     | 7  |
| Kapitel I                                                                            | Die Architektur der Tessiner Kirchen von der Romanik bis zur Renaissance . . . . .                | 11 |
| Kapitel II                                                                           | <i>Die ikonographischen Elemente</i> . . . . .                                                    | 16 |
|                                                                                      | 1. Christus . . . . .                                                                             | 16 |
|                                                                                      | 2. Die Evangelisten und ihre Symbole . . . . .                                                    | 17 |
|                                                                                      | 3. Die Apostel . . . . .                                                                          | 18 |
|                                                                                      | 4. Die Kirchenlehrer . . . . .                                                                    | 19 |
| Kapitel III                                                                          | <i>Die romanischen Malereien</i> . . . . .                                                        | 21 |
| Kapitel IV                                                                           | <i>Die Malereien des 14. Jahrhunderts</i> . . . . .                                               | 27 |
|                                                                                      | 1. Chronologische Beschreibung . . . . .                                                          | 28 |
|                                                                                      | 2. Ikonographische Möglichkeiten anhand der erhaltenen Monumente . . . . .                        | 39 |
|                                                                                      | 3. Einige Beispiele aus der lombardischen Trecentomalerei . . . . .                               | 40 |
| Kapitel V                                                                            | <i>Die Malereien des 15. Jahrhunderts</i> . . . . .                                               | 46 |
|                                                                                      | 1. Beschreibung des ikonographischen Schemas nach der architektonischen Form des Chores . . . . . | 47 |
|                                                                                      | 2. Der Stil der Wandmalereien im 15. Jahrhundert . . . . .                                        | 53 |
| Kapitel VI                                                                           | <i>Die spätgotischen Chorausmalungen des 16. Jahrhunderts</i> . . . . .                           | 57 |
| Zusammenfassung . . . . .                                                            |                                                                                                   | 59 |
| Verzeichnis der Kirchen und Kapellen mit mittelalterlichen Chorausmalungen . . . . . |                                                                                                   | 61 |
| Anmerkungen . . . . .                                                                |                                                                                                   | 77 |
| Literatur . . . . .                                                                  |                                                                                                   | 84 |
| Abbildungen . . . . .                                                                |                                                                                                   | 89 |

## Einleitung

Das Gebiet des Kantons Tessin ist kulturell Italien verpflichtet, was sich aus seiner geographischen Lage ergibt: nach Süden offen, vom Norden aber durch die Alpen abgeschlossen. Man muss sich daher bei der Betrachtung und Beurteilung der mittelalterlichen Kunst des Tessins darüber klar sein, dass sie in keinem Zusammenhang steht mit der Kunst nördlich der Alpen, insbesondere was die Malerei anbetrifft, und dass auch die Gotik erst auf dem Umweg über Italien in das Tessin gelangte. Die Malerei unseres Landes südlich des Gotthards ist ein integrierender Bestandteil der italienischen bzw. lombardischen Kunst.

Das *provinziell Italienische* manifestiert sich in mehrfacher Hinsicht. Als erstes, auch heute noch gültiges Merkmal, sei die Sprache genannt. Für die Kunst gilt diese Bezeichnung in doppeltem Sinne: einmal in bezug auf die Herkunft, dann aber auch als Werturteil, in dem Sinne, in welchem das Wort «provinziell» sich in unserem Sprachgebrauch eingebürgert hat. Im Tessin, diesem Randgebiet italienischer Kultur, ist die Kunst zur Zeit des Mittelalters immer um einige Schritte zurückgeblieben, sowohl zeitlich als auch qualitativ. Dies gilt bei der Malerei schon für die romanische Epoche, tritt während des Trecento, das ja auch in Italien die eigentliche Blütezeit der gotischen Malerei ist, kaum in Erscheinung, macht sich aber dann in besonders starkem Masse im 15. Jahrhundert geltend, wo neben einigen äusserlichen Renaissance-Elementen die Bildschemata formal und inhaltlich noch ganz in der Gotik bzw. Romanik verankert bleiben. Die Frührenaissance wurde übergangen, man hielt zäh an den einmal geschaffenen Formtypen fest, was zur Folge hatte, dass die Malerei in einem primitiven handwerklichen Manierismus erstarrte.

Als weiteres Merkmal der engen Verbundenheit mit Oberitalien ist zu verzeichnen, dass die wenigen Maler, über deren Herkunft und Namen wir einigermaßen unterrichtet sind, aus der Lombardei stammen und sich erst später im Tessin niedergelassen haben.

Das oben Erwähnte gilt auch für die Architektur. In der Verwendung einfacher und grosser ungebrochener Mauerflächen, welche sich zur Aufnahme von Wandmalereien eignen, äussert sich deutlich italienisches Stilgefühl, und das retardierende Moment ist hier ebenso stark.

Einige historische Erläuterungen mögen die Situation des Tessiner Territoriums in seinem Verhältnis zu Italien und der Eidgenossenschaft während des Mittelalters deutlich machen.<sup>1</sup>

Politisch ist das Gebiet des Tessin, bis es 1798 als Kanton in die Eidgenossenschaft aufgenommen wurde, nie eine Einheit gewesen. Die verschiedenen Regionen hatten ihre eigenen Schicksale, ihre eigene Geschichte.

Von der langobardischen und vor allem der karolingischen Epoche an begann die Aufteilung der Gebiete am Südhang der Alpen in einzelne Herrschaften. Neben Como war die Erzdiözese von Mailand der mächtigste Herr der Tessiner Gegend. Como beherrschte ein grösseres, wenn auch zum Teil in einzelne Sprengel zergliedertes Gebiet. Der Metropole Mailand waren im Nordtessin die drei Ambrosianischen Täler: Leventina, Blenio und Riviera, im Südtessin der Anfang des Capriascatales, der Ostteil des Luganersees und die Enklave Campione ange-

schlossen.<sup>2</sup> Der ganze übrige Tessin, mit Ausnahme dessen, was einzelne Klöster besaßen, unterstand dem Bistum Como mit der Metropole Aquileia. Über das Zustandekommen dieser kirchlichen Hoheitsrechte unterrichten uns verschiedene Quellen, meist Schenkungsurkunden und Testamente. Für die Herrschaftsgebiete der Diözese Mailand gelten das Testament Attos, des Bischofs von Vercelli (925—948) aus dem Jahre 945 und die Schenkung von Arnolfo II., Erzbischof von Mailand (996—1018) als Grundlage.<sup>3</sup>

Die ausgedehnten Besitzungen der Bischöfe von Como kamen erst nach und nach zusammen, einige allerdings schon zur Langobardenzeit, wie aus dem «Codex diplomaticus Langobardiae» hervorgeht. Nicht in jedem Fall sind dokumentarische Unterlagen vorhanden, aber der Codex erwähnt, das heutige Tessin betreffend, auch zahlreiche Schenkungen an Klöster, von denen die mächtigsten S. Ambrogio in Mailand, S. Pietro in Ciel d'Oro in Pavia, S. Abbondio in Como und das Kloster Disentis waren.

Mit der Verselbständigung der Stadtgemeinden, die in Oberitalien schon Ende des 10. Jahrhunderts, also früher als nördlich der Alpen, begann, verloren die Bischöfe ihre säkulare Herrschaft nach und nach an die Stadtherren, ein Prozess, der sich auch im Tessin auswirkte, und zwar im comaskischen Gebiet früher als im mailändischen. Die rein kirchliche Oberhoheit allerdings blieb bis zur Gründung der Tessiner Diözese im Jahre 1885 bestehen.

Das an mittelalterlichen Kultstätten bis in unsere Tage noch so reiche Tessin war in den Jahrhunderten ihres Entstehens fast ununterbrochen der Schauplatz kriegerischer Handlungen, sei es, dass sich in diesen südlichen Alpentälern die Mächtigen gegenseitig bekämpften, sei es, dass die tapferen Bewohner selbst zu den Waffen griffen, um ihre Freiheitsrechte zu verteidigen.

Der Investiturstreit hallte bis in die zur lombardischen Ebene niedersteigenden Landstriche wieder. Zehn Jahre lang führten Mailand und Como Krieg, das Sottoceneri bildete grösstenteils den Schauplatz dieser Kämpfe. Sie endeten mit der Einnahme Comos durch Mailand 1127, welches seine Herrschaft über die Stadt sowie das ganze von Como abhängige Gebiet ausbreitete.

Als Kaiser Heinrich IV. nach langer Abwesenheit in seinen Stammlanden nach Italien zurückkehrte, fand er nicht nur unter dem Klerus Anhänger, die in ihm begeistert den Gegner des «severo e terribile Gregorio VII» begrüßten, sondern auch Como und andere Städte schlossen sich ihm an. Zur kaiserfeindlichen Partei aber gehörte Mailand und einzelne Gebiete des Tessin, die der Diözese, später den Herzögen unterstanden, hielten treu zu ihrem Herrn. Solches bewiesen die Bewohner des Bleniotales, das, weil am Fuss des Lukmanier liegend, eine bedeutende Rolle spielte, durch die Tat: als Barbarossa zum Kampf gegen Mailand in einem Umgehungsmanöver ein Heer über den Lukmanier kommen liess, um damit überraschend vor die mächtige lombardische Stadt zu gelangen, stellten die wehrhaften Leute des Bleniotales sich ihm in der Festung Seravalle bei Semione entgegen. Der Kaiser wurde durch die Belagerung der Feste mehrere Tage aufgehalten, und als die Verteidiger sich zur Übergabe gezwungen sahen, war Mailand inzwischen gewarnt worden und hatte sich rüsten können. Den Ausgang des Feldzuges hat die Verzögerung allerdings nicht beeinflusst. Im Jahre 1162 wurde Mailand durch Barbarossa erobert und die Befestigungen geschleift.

Somit kam auch das Bleniotal wider Willen unter die Oberhoheit des Kaisers. Blenio und Leventina schlossen 1182 einen Pakt, «Giuramento di Torre», der darauf hinzielte, die beiden Täler dieser Herrschaft zu entziehen. Die Talbewohner beschlossen, in ihrem Gebiet dürfe hinfort niemals mehr eine Zwingburg errichtet werden, und die Burg der Vögte Barbarossas in Curtero sei zu schleifen. Sie unterstellten sich bei eigener Verwaltung und Gerichtsbarkeit allein der Oberhoheit des Erzbischofs von Mailand.

Die drückenden Lasten und Steuern, welche die sich befehdenden Machthaber den Bewohnern der verschiedenen südlichen Alpentäler auferlegten, bewirkten Ende des 12. Jahrhunderts eine allenthalben um sich greifende Auflehnung gegen das harte Joch. Städte, ja auch einzelne kleine Gemeinden, machten sich mit Gewalt unter Führung namhafter Familien selbständig.

Die Stadt *Como* nahm dagegen in einem langsamen und friedlichen Prozess dem Bischof seine weltlichen Rechte und wies ihn in die Schranken seiner geistlichen Funktionen. Dieser Stadtstaat erstreckte seine neu gegründete Macht über das Sottoceneri bis nach Bellinzona und dehnte seinen politischen Einfluss auch auf die locarnesischen Täler aus. Die mailändische Herrschaft konnte sich in den oberen Tälern bis ins 14. Jahrhundert halten.

Manche Gemeinden, die sich von der Zentralgewalt losgesagt hatten, mussten bald wiederum gegen die neuen, ursprünglich von ihnen selbst erkorenen Feudalherren ihre Freiheitsrechte verteidigen. Das Bleniotal wurde eine Zeit lang durch Rodolfo Orello von Locarno beherrscht, der die erblichen Teile eines «Conte di Blenio e di Leventina» erhalten hatte. 1284 bemächtigte sich Simone Muralto der Stadt Lugano und zwang sie zur Unterwerfung unter Loterio Rusca. Dessen Nachkomme Franchino Rusca machte 1337 auch auf Bellinzona, Locarno und Mendrisio Ansprüche geltend, und diese Rusca blieben mächtig bis 1412, als die Herzöge von Mailand wieder ihre alten Rechte auf Lugano durchsetzten. Noch öfter hat Locarno vom 10. zum 16. Jahrhundert die Herren gewechselt zwischen Orelli, Muralto, dem Kloster Disentis, den Visconti, den Rusca und schliesslich den Sforza.

Dadurch, dass sich um 1200 mit dem Gotthardpass allmählich ein neuer Handelsweg zwischen Süddeutschland und Oberitalien eröffnete, während zuvor nur der Septimer, der Grosse St. Bernhard und nach der lombardischen Hauptstadt der Lukmanier und der S. Bernardino als Alpenübergänge gedient hatten, begann sich ein Verkehr zu entwickeln, der den Urkantonen der *Eidgenossenschaft* vielversprechende Vorteile brachte. Nach der ungeheuren Leistung der Erbauung dieser Strasse — man denke nur an die von Sagen umwobene Erstellung der Teufelsbrücke — erwachte unter den Eidgenossen ein Expansionswille nach dem Süden.<sup>4</sup> Die Innern Orte liessen es sich nicht mehr genügen, sich von den Bewohnern der Leventina mit dem Transport der Waren auf der Passhöhe ablösen zu lassen. Nach dem unendlich mühsamen Aufstieg wollten sie auch des besonnenen Abstieges teilhaftig sein. Als 1402 im Herzogtum Mailand erneute Wirren ausbrachen, nahmen die Urner die Beraubung von einigen ihrer und der Obwaldner Viehhändler auf dem Markt in Varese zum Vorwand und besetzten im August 1403 das Livinental, womit für die Eidgenossenschaft ein Jahrhundert des Vordringens und Zurückweichens im Ennetbirgischen einsetzte, das mit der Schlacht

von Pavia seine eigentliche Krönung und mit der Schlacht von Marignano seinen positiven, fest umgrenzten Abschluss fand.

1410 hatte vom Wallis aus der Vorstoss ins Eschental eine neue, doch wiederum vorerst nur kurz bemessene Ausdehnung erfahren. Die Schlacht bei Arbedo 1422, vor den Toren Bellinzonas gegen die Mailänder Truppen unter Carmagnola und della Pergola, wurde eine Niederlage, die den Eidgenossen auf eine Weile die Spannkraft zu neuen Vorstössen lähmte.

Doch 1439 setzten die Urner mit der den Bergbewohnern eigenen zähen Beharrlichkeit von neuem an und setzten sich wiederum in den Besitz des Livinentales, ohne jedoch ihren Vorteil dazu auszunützen, um sich auch der Schlüsselstellung zum Pass, der festen Stadt Bellinzona zu bemächtigen, und so liessen ihnen die Sforza, denen in diesem Zeitpunkt an guten Beziehungen mit den Eidgenossen gelegen war, ihre Eroberung und gewährten ihnen überdies Zollfreiheit bis Mailand.

Nach dem Sieg über Karl den Kühnen aber änderte sich wiederum die Konstellation. Mailand nahm Partei für Burgund, als dem alten Gegner von Frankreich und Anjou. Der eidgenössische Zug vor Bellinzona unter Führung von Bubenberg und Waldmann scheiterte.

Als Frankreich Mailands Macht gebrochen hatte, dehnte es seine Herrschaft bis nach Bellinzona aus, stellte die Befestigungen wieder her und liess über den Ticino eine Prachtbrücke mit Türmen erstellen, die als die schönste in der ganzen Lombardei galt. Die Bewohner der festen Stadt aber erhoben sich gegen die fremde Herrschaft, stürzten sie, eroberten, von den Luganesern unterstützt, die Schlösser, mordeten und vertrieben die Besatzung, erklärten sich nominell für Ludovico il Moro, wollten aber unabhängig sein und blieben auch tatsächlich einige Monate lang allein im Krieg gegen Frankreich. Freiwillig ergaben sich die Bellinzoneser der Eidgenossenschaft, als der König von Frankreich, der sich der Eidgenossen fast so sicher glaubte als eines Vasallenstaates, ihr zum Livinental noch die Gebiete von Blenio, Riviera und Bellinzona überliess.

Es hatte der starken Persönlichkeit Kardinal Schiners bedurft und des dank ihm zustande gekommenen Bündnisses mit dem Heiligen Stuhl, um die als Söldner in fremden Heeren zerstreuten, im Waffenhandwerk begabten Schweizer wieder unter eidgenössischen Fahnen zu vereinen und das Ansehen der 12 Orte als eines selbständigen Staatsgebildes wieder zu festigen. 1512 lieferten sie Frankreichs unverhohlener Verachtung den schlagenden Gegenbeweis. Über die Bündner Alpen brachen 18 000 Schweizer in der Lombardei ein, schlugen bei Pavia das 40 000 Mann starke Heer der Franzosen und jagten es bis über die Westalpen zurück.

Die Schlacht von Marignano sodann setzte für die Eidgenossen der trügerischen Versuchung, Grossmachtpolitik zu treiben, ein sich glücklich auswirkendes Ende. Das Resultat des Kriegszuges blieb der wohlhabende Besitz der südlich des Gotthards gelegenen Alpentäler und ihrer Städte, die heute den Kanton Tessin bilden.

## *Die Architektur*

### *der Tessiner Kirchen von der Romanik bis zur Renaissance*

Die mittelalterliche Sakralarchitektur des Tessins ist zum grössten Teil romanisch.<sup>1</sup> Die Gründe dieser auffallenden Stilverspätung haben wir in der Einleitung kurz angedeutet. Mit Ausnahme einiger weniger Basiliken handelt es sich immer um einschiffige Bauten, denn die für unsere Untersuchung in Frage kommenden Denkmäler sind meist Dorfkirchen oder kleine Kapellen.<sup>2</sup>

Die äusseren Merkmale der kirchlichen Bauten jener Zeit seien hier kurz angedeutet: dem einfachen, mit einem Zeltdach bedeckten rechteckigen Schiff gliedert sich an der Ostseite der etwas niedriger gehaltene Chor an, der eine halbrunde Apsis oder, bei quadratischem Grundriss, ein mit Kreuzgewölbe oder Rundtonne bedeckter Raum ist. Kennzeichnend sind ferner die das Mauerwerk unterbrechenden hochgelegenen Rundbogenfenster und der plastische Schmuck, den man hin und wieder an den Portalen vorfindet. In fast allen Fällen sind die Aussenwände mit Lisenen und Rundbogenfriesen verziert. Das auffallendste Wahrzeichen ist der Turm, der in drei verschiedenen Arten dem Bau angefügt sein kann: entweder freistehend, oder an der Ostseite angebaut, oder, dies zwar selten, in den Bau inkorporiert. Oft sind solche Türme erst bei späteren Umbauten entstanden und haben den einfachen Glockenträger ersetzt, den wir aber noch bei manchen Kirchen und Kapellen finden und der typologisch ein Residuum aus der karolingischen Architektur darstellt. Die charakteristische Form dieser Tessiner Türme ist wiederum ein Kubus auf quadratischem Grundriss, eine Form, die ihre Prägung in der Romanik erhalten hat und die bis ins 16. Jahrhundert konstant geblieben ist. Das Mauerwerk wird durch Gesimse und Blendarkaturen und durch nach oben hin differenzierte und zierlicher gestaltete Rundbogenfenster aufgelockert und durch einen steinernen Spitzhelm in Zelt-, Kegel- oder Pyramidenform gekrönt.

Die innere Ausgestaltung der Gotteshäuser ist eine denkbar einfache: ein Saal mit offenem Dachstuhl oder flacher Balkendecke. Der Chor schliesst sich, um eine oder mehrere Stufen erhöht, an das Schiff an. In diesen Räumen ist die Möglichkeit der architektonischen oder plastischen Dekoration gering, um so reichere Gelegenheit bieten sie jedoch der malerischen Ausschmückung. Diese erfolgte oft erst lange nach der Errichtung des Baues und erstreckte sich zuweilen über weite Zeitspannen.

Mehrere dieser mittelalterlichen Kirchen sind späteren Umbauten zum Opfer gefallen, als ihr Raum den ästhetischen und räumlichen Anforderungen nicht mehr entsprach. Hingegen blieb der Chor des alten Baues — wahrscheinlich aus Gründen der Pietät — durchwegs erhalten. Doch hat diese Schonung des alten Chores in den meisten Fällen zu einer Neuorientierung der Kirche geführt. Wegen der durch gebirgiges Gelände bedingten Platzbeschränkung musste für den neuen Bau von dem üblichen Brauch, den Chor ostwärts zu errichten, oft abge-

wichen werden. Der ursprüngliche Chor diente von nun an als Sakristei oder als Nebenkapelle.

Der älteste Bau, von dem nur noch der Chor erhalten blieb, ist S. Ambrogio bei Cademario. Die kleine Apsis der um die Wende des 12./13. Jahrhunderts erbauten Kapelle ist heute an das zweite Joch der mehrmals umgebauten Kirche angeschlossen, nur von aussen zugänglich und nicht mehr seiner ursprünglichen Bestimmung gemäss im Gebrauch. Die Schlosskapelle von Castello S. Materno in Ascona wurde im 19. Jahrhundert säkularisiert und ist durch Einziehen eines Fussbodens völlig verbaut worden. Der quadratische Chor von S. Marta bei Carona liegt nunmehr rechts neben dem Eingang und dient als Kapelle. An gleicher Stelle und in gleicher Funktion findet sich der ehemalige Chor von S. Fedele in Verscio. In S. Michele in Palagnedra schliesst der Chor des neueren Baues direkt neben dem früheren an die Nordwand des alten Schiffes an. Dieser dient nun als Sakristei. Ebenfalls als Sakristei wird der alte, mit einer Rundtonne gedeckte Chor von S. Giorgio in Losone benützt. Die Richtung konnte jedoch beim Neubau des Geländes wegen beibehalten werden, so dass der kleine Raum sich hinter dem riesigen barocken Hochaltar befindet. Von S. Maria in Selva bei Locarno steht überhaupt nur noch der Chor.

Einen Sonderfall bilden die zweischiffigen Anlagen, wie wir sie in S. Carlo oberhalb Prugiasco und in S. Maria di Castello bei Giornico finden. Auch diese Raumform ist durch späteren Umbau entstanden und stellt die einfachste Lösung zur Erweiterung eines Kirchenraumes dar. Die alte Kirche blieb jeweils mit Ausnahme der einen Seitenmauer bestehen. An deren Stelle verbindet eine Doppelarkade, gestützt durch einen Mittelpfeiler, das alte mit dem neueren Schiff. An dieses ist ein zweiter Chor angegliedert.

Unter den einschiffigen Kirchen nimmt S. Nicolao in Giornico eine besondere Stellung ein.<sup>3</sup> Es ist der bedeutendste romanische Bau im Tessin, sowohl in bezug auf seine Dimensionen als auch auf die architektonische und plastische Ausgestaltung seiner Portale und die Gliederung der Fassade. Diese ist durch stark hervortretende Lisenen, deren Zwischenräume oben durch eine Doppelarkade abgeschlossen werden, in drei gleich breite Kompartimente eingeteilt. Das mittlere enthält das Portal, das mit seiner auf jeder Seite in den Ecken der Pfeiler eingelassenen Säule ein Stufenportal andeutet. Das Bogenfeld über dem Türsturz ist weder plastisch noch malerisch ausgeschmückt, sondern zeigt leeres Mauerwerk. Über dem Halbrund des Portalfeldes ist in der Mauer ein Stützbogen eingelassen, unter welchem sich vor der Restaurierung ein Fenster geöffnet hat. Ein überhöhter Dreieckgiebel, in den ein kleines gekuppeltes Rundbogenfenster mit Mittelsäulchen eingelassen ist, schliesst die Fassade ab. An der südlichen Längsseite befindet sich ein zweites ähnliches Portal, das durch einen schwach aus der Mauer ragenden hochgeführten Vorbau ausgezeichnet ist; dessen Rundbogen ist von einem flachen Giebel überdacht. An beiden Seiten dem Schiff entlang läuft unter dem Dach ein zierlicher Rundbogenfries mit Konsölchen, die teilweise durch Köpfe verziert sind, ebenfalls um die Apsis, nicht aber um das Chorquadrat. — Der Turm, der in die Nordostecke des Schiffes inkorporiert ist, hat vier Geschosse. Die beiden unteren sind auf jeder Seite durch ein einfaches, die oberen durch ein gekoppeltes Rundbogenfenster durchbrochen. Über allen läuft ein Fries von

vier kleinen Bogen. Ein gemauertes Zeltdach krönt den Turm. Die Kirche ist aus Granitquadern in abwechselnd breiten und schmalen Lagen gemauert.

Was S. Nicolao besonders auszeichnet, ist die Anlage einer Krypta. Es ist eine dreischiffige Halle mit rippenlosen Kreuzgewölben, die durch breite Gurten voneinander getrennt sind und von Säulen mit Knospenkapitellen getragen werden. Zwei Säulen im Chor, hinter der Altarmensa, deuten einen rudimentären Chorumgang an. Die Krypta liegt sechs Stufen tiefer als das Schiff und öffnet sich gegen dieses in einem breiten Flachbogen. Sie ist unter der ganzen Chorpartie durchgeführt, die aus einem eingezogenen quadratischen Vorjoch mit Kreuzgewölbe und einer halbrunden Apsis besteht. Der Chor liegt etwa ein Drittel der Gesamthöhe des Raumes über dem Boden des Schiffes. Man betritt ihn auf zwei schmalen Treppen, die von den Seiten des Kryptabogens her aufwärts führen. Das völlig kahle Langhaus ist von einem offenen Dachstuhl überdeckt. Eine gewisse architektonische Bereicherung gibt der Unterbau des Turmes, der sich in zwei hohen, schmalen Rundbogenarkaden öffnet. Zwei Pfeiler, die in der Mitte der Längswände aufragen, gehören einem verschwundenen Bauteile an. Hans Reinhardt hat in seinen neuesten Forschungen den Beweis erbracht, dass es sich nicht um die Auflager eines Schwibbogens handeln kann, wie man bisher allgemein vermutet hat, da die Mauern aussen nicht abgestützt sind. Auch reichen die Abbruchstellen nur bis zur halben Mitte der Oberwand, woraus er die beachtenswerte These aufstellt, dass sie die Stützen einer Zwischenwand mit Bogenstellungen gebildet haben müssen, die den Laienraum von dem der Priester abgetrennt hat,<sup>4</sup> und eine Art Weiterbildung der in der frühchristlichen und romanischen Architektur Italiens verwendeten Transennen waren.<sup>5</sup>

Eine wichtige, wenn auch zahlenmässig kleine Gruppe bilden die dreischiffigen Basiliken, von denen es im ganzen Tessin einschliesslich der Mesolcina, die künstlerisch zum Tessin gehört, fünf gab. Im ursprünglichen Zustand blieb nur eine einzige, S. Biagio in Ravecchia/Bellinzona. Drei andere, die Stiftskirche SS. Pietro e Paolo in Biasca, die Collegiatskirche S. Vittore in Locarno/Muralto und die Stiftskirche von S. Vittore in der Mesolcina wurden durch spätere Umbauten und Zutaten verändert, während die fünfte, S. Pancrazio auf der kleineren Isola di Brissago in Verfall geraten ist.

Die beiden Kollegiatskirchen S. Biagio in Ravecchia und S. Vittore in Muralto sind von besonderer Bedeutung, weil sie einen für die Romanik wichtigen Bautypus repräsentieren, das sogenannte ältere lombardische Schema, das seinen Ausgang vom ersten Umbau von S. Ambrogio in Mailand nahm.<sup>6</sup> Es ist der Typus der dreischiffigen querschifflosen Pfeilerbasilika mit drei Apsiden. Jedoch weist keine der in der Schweiz nach diesem Schema erbauten Kirchen das quadratische resp. rechteckige Vorjoch vor den Apsiden auf. Dies ist eine Vereinfachung, wie sie oft bei kleinen Bauten gegenüber dem Vorbild vorgenommen worden ist.

In der Tatsache, dass nicht der neueste Umbau von S. Ambrogio, der in den Anfang des 12. Jahrhunderts fällt — das ist vor den angenommenen Baudaten der beiden Basiliken —, sondern die typologisch frühere Stufe rezipiert wurde, haben wir wieder einen Beweis dafür, dass der Tessin der baulichen Entwicklung Italiens immer nur langsam folgt.

*S. Biagio in Ravecchia* stammt aus dem 13. Jahrhundert und war vermutlich damals Klosterkirche.<sup>7</sup> Die Kirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit gerade geschlossenem Chor in der gleichen Breite wie das Schiff und ebensolchen Kapellen am Ende der Seitenschiffe. Das Langhaus steigt gegen Osten leicht an. Weite Rundbogenarkaden werden von quadratischen Pfeilern mit schmalen Vorlagen, aus abwechselnden Schichten von Ziegel und Haustein gemauert, gestützt. Die Schiffe sind flach gedeckt, die Chöre mit spitzbogigen Kreuzgewölben. Die Mittelschiffwand ist nur wenig erhöht und lässt das Licht durch kleine Rundfenster ein. Das Äussere der Kirche ist ohne jeglichen architektonischen oder plastischen Schmuck, ebenso der Turm, der an der Mitte der Nordwand angebaut ist. Unter seinem sechseitigen Pyramidendach öffnet sich auf jeder Seite ein breites ungegliedertes Rundbogenfenster, unter dem weitere schmale Fensterschlitze eingelassen sind.

Die *Stiftskirche von Biasca* wird 1213 urkundlich genannt. Sie war die Hauptkirche der drei Talschaften Leventina, Blenio und Riviera. Im Laufe der Jahrhunderte wurden mehrere Umbauten im Innern vorgenommen, so dass von der romanischen Struktur nur noch der Grundriss und die Aussenmauern geblieben sind. Es ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit stark erhöhter Chorpartie. Der halbrunden Apsis ist ein quadratisches Vorjoch mit Kreuzgewölbe, begleitet von zwei rechteckigen Seitenkapellen, vorgelagert. Das Langhaus steigt stufenweise an, eine Eigenart, die sich bei gebirgigem Gelände zuweilen ergibt. Das Mittelschiff ragt nur wenig über die Seitenschiffe hinaus und hat keine Oberlichter. Die Aussenwände sind durchwegs gegliedert. Schmale Blendarkaden dekorieren die West- und Nordmauer. An dieser ist das mittlere Kompartiment über dem Portal breiter und weist einen Doppelbogen auf. Der Giebel des Mittelschiffs ist markiert durch eine Reihe von fünf Rundböglein. Die Südmauer und die Apsis sind durch einen Rundbogenfries mit kleinen Konsolen, unterbrochen von Lisenen, gegliedert. Die Verschiedenheit dieser Wanddekorationen ist auf die einzelnen Bauperioden zurückzuführen. Gantner zieht daraus den Schluss, dass die Eingangs- und Nordwand dem frühesten Bau angehören, da deren Gliederung altertümlicher ist.<sup>8</sup> Das Hauptportal ist von einer bemalten Lünette gekrönt. Der dreigeschossige Turm, der sich in der Südostecke erhebt, gehört seiner Gliederung nach der zweiten Bauperiode an. In den untern Etagen werden ein-, in der obersten zwei- resp. dreiteilige Rundbogenfenster durch Bogenfriese und Ecklisenen eingerahmt.

Typisch gotische Kirchen gibt es im Tessin nicht. Nachdem die Sakralarchitektur durch ein halbes Jahrtausend romanisch geblieben war, hat sie fast ohne Übergang die Renaissance rezipiert. Die Kathedrale von Lugano, die Collegiatskirche von Bellinzona und die Wallfahrtskirchen von Locarno und Morcote sowie die Pfarrkirche von Tesserete, deren Um- bzw. Neubauten ins 14. und 15. Jahrhundert fallen, zeigen zwar deutlich gotische Elemente, wie Spitzbogen und Rippengewölbe, aber die Raumkonzeption ist eine ganz andere als die der nordalpinen Gotik. So sind sie eher als ein Experiment aufzufassen, und wir verzichten auf ihre Beschreibung, weil diese Bauten nicht in den Rahmen dieser Abhandlung fallen. Einzig der Chor von *S. Maria della Misericordia* beim Collegio Papio in *Ascona* kann seiner hohen Dimensionen und des spitzbogigen Kreuzgewölbes

wegen als gotisch bezeichnet werden. Die Bauzeit fällt in den Anfang des 15. Jahrhunderts. Es ist erwiesen, dass die Kirche nie — wie vielfach angenommen wird — eine Dominikanerkirche war, sondern sie war eine Wallfahrtskirche, die zeitweilig unter der Obhut von Dominikanern gestanden hatte.<sup>9</sup>

Auch von der Architektur der Bettelorden finden wir im Tessin keinen typischen Niederschlag. Zwar sollen laut Ueberlieferung schon um 1230 Franziskanerkirchen in Lugano und Locarno errichtet worden sein,<sup>10</sup> aber von diesen Bauten hat sich als gesamtes keine Spur erhalten. *S. Francesco in Locarno* ist in der Renaissance umgebaut worden, und nur die Chorphatie mit ihrem polygonalen Abschluss (die aber von einem späteren Bau als der obengenannte stammt) trägt noch franziskanische Züge. *S. Maria delle Grazie in Bellinzona/Ravecchia* und *S. Maria degli Angeli in Lugano* jedoch, die beide an Stelle älterer Bauten gegen Ende des 15. Jahrhunderts errichtet worden sind, weisen eine nur ihnen eigentümliche Architektur auf, die weder in den Bettelordenskirchen Italiens noch nördlich der Alpen zu finden ist: Das flachgedeckte Langhaus wird durch eine grosse Mauer, die bis zur Decke reicht, in zwei Teile geteilt, so dass der Laienraum und der Mönchschor, an den sich der erhöhte Altarraum anschliesst, voneinander fast völlig getrennt sind. Unten öffnen sich drei Bögen, von denen der mittlere den Durchgang bildet und die beiden seitlichen Kapellen enthalten. (In Lugano sind jetzt alle drei geöffnet.) Weitere polygonal geschlossene Kapellen sind an der einen Wand des Schiffes angeschlossen, in Bellinzona drei an der Nordwand, in Lugano vier an der Südwand.

Zum Abschluss noch ein Wort über die *Lage* der Kirchen. Sie sind zu einem integrierenden Bestandteil der Natur geworden, wie dies für die meisten Alpenländer, aber für den Tessin in ganz besonderem Masse gilt. Hier wird das Gotteshaus immer an einer dominierenden Stelle erbaut, so dass es weithin sichtbar ist. Auf Hügeln und an Berghängen ragen die schlanken, leicht gebauten Glockentürme aus den Kastanienwäldern empor und fügen sich mit ihrem Gemäuer aus Hau- oder Bruchstein derart in die Landschaft ein, dass sie ein Teil davon zu sein scheinen. Im Gegensatz zur gotischen Kirche, welche die Wohnhäuser der Gläubigen gleichsam als Beschützerin eng um sich schart, steht eine romanische Kirche nie mitten in der Ortschaft. Sie ist immer etwas ausserhalb, wenn möglich auf einem erhöht gelegenen Platz errichtet. Häufig war im Mittelalter eine Kirche für mehrere Siedlungen zuständig. Diese wurde dann oft in weiter Entfernung der Dörfer an einem Berghang errichtet. Auch der Brauch, eine Kirche an Stelle einer älteren keltischen oder römischen Kultstätte zu bauen, ist gelegentlich für die Lage massgebend geworden.

## *Die ikonographischen Elemente*

Die Elemente,<sup>1</sup> aus denen sich das Gesamtbild der mittelalterlichen Chorausmalung zusammensetzt, haben sich schon in der frühesten Zeit des christlichen Kirchenbaus und der damit verbundenen malerischen Ausstattung herausgebildet. In der karolingischen Epoche prägte sich ein festes Schema, die *Maiestas Domini*, d. h. Christus in der Glorie, umgeben von den Symbolen der Evangelisten in der Halbkuppel der Apsis, darunter die zwölf Apostel oder die Legende des Titelheiligen der Kirche. Schon in den Katakombenmalereien waren einzelne Teile vorgebildet. Aus der syrischen und koptischen Kunst wurden Motive entnommen, ferner aus der byzantinischen Malerei, bis schliesslich ein für die abendländische Kunst verbindliches Schema aus all den verschiedenen Einflüssen geschaffen war, dessen Anwendung in der Romanik seinen Höhepunkt erreicht hat.

### *1. Christus*

Das Bild Christi<sup>2</sup> steht im Vordergrund der gesamten kirchlichen Kunst, ja es nimmt eine so beherrschende Stellung ein, dass sich neben ihm kaum ein selbständiger Typus Gott Vaters entwickelt hat. Christus wurde von den Theologen als Schöpfer der Welt angesehen und von den Künstlern dargestellt.

Während der ersten drei Jahrhunderte des Christentums gibt es keine monumentale Darstellung. Um Glaube, Hoffnung und christliche Nächstenliebe bildlich zu künden, genügen episodische Vorwürfe und naive Symbole. In der Spätantike erscheint Christus vorwiegend in der Gestalt des guten Hirten, aber zur Zeit, da das Christentum Staatsreligion wird, ändert sich die Situation. Unter Kaiser Constantin übertrug sich die seit Augustus den römischen Kaisern zustehende göttliche Verehrung auf die bildliche Konzeption christlich-göttlicher Macht. Wie aus dem Kaiser durch das byzantinische Hofzeremoniell eine fast leblose Figur in Prunkgewändern auf goldenem Thron wurde, so erschienen nun auch die Darstellungen Christi im Bild kaiserlicher Majestät, thronend und von Aposteln oder Heiligen gleichsam wie ein Weltherrscher von höfischen Würdenträgern umgeben.

#### *a) Die Maiestas Domini.*

Auf diese Weise fand die Vorstellung von der Herrlichkeit des erhöhten Christus in den Bildern der *Maiestas Domini* oder des *Rex Gloriae* ihre symbolische Ausdrucksform.<sup>3</sup> Der Himmelskönig sitzt in frontaler Haltung, von der Mandorla umrahmt, auf einem Regenbogen oder Thron, wie es die Apokalypse (4, 3) schildert: «... und ein Regenbogen war um den Stuhl, gleich anzusehen wie ein Smaragd». Die Rechte ist segnend erhoben, während die Linke das offene Buch des Lebens (Apok. 20, 12) hält, auf dem bald die Buchstaben Alpha und Omega, bald die Inschrift «Ego sum lux mundi, via, veritas et vita» zu lesen sind. Manchmal

tritt an Stelle des Buches eine Schriftrulle oder die Weltkugel. Die Füße ruhen zumeist auf einem zweiten Regenbogen oder auf der Weltkugel, manchmal auch auf einem Fußschemel. Um die Mandorla sind in der Regel die Symbole der vier Evangelisten gemalt, je zwei zu Häupten und zwei zu Füßen Christi. Dieses Schema wird entweder für sich allein oder mit Begleitfiguren, unter denen die vierundzwanzig Aeltesten, die Erzengel, einzelne Propheten oder die Kirchenpatrone am häufigsten vorkommen, dargestellt. Auch Cherubim und Seraphim, die Gestirne und die Paradiesesströme werden gelegentlich beigelegt.

Wann und wo das Motiv zum erstenmal als Apsidenschmuck auftritt, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Eine der ältesten bekannten Darstellungen stammt aus dem 6. Jahrhundert und befindet sich in einer der Apsiden in der Klosteranlage von Bawit in Oberägypten.<sup>4</sup> Ebenfalls aus dem 6. Jahrhundert ist die *Maiestas* in der Apsis von S. Vitale in Ravenna erhalten. Man wird also annehmen dürfen, dass die Entwicklung im Orient und Okzident parallel verlaufen ist. Denn wenn das Motiv des von der Glorie umgebenen Christusbildes sich zuerst im Orient in Anlehnung an die antiken Philosophenbilder entwickelt hat, so findet sich auch in Rom (S. Pudenziana) schon im 4. Jahrhundert Christus als Lehrer im Kreise der Apostel.

Seit dem 9. Jahrhundert ist der Typus der *Maiestas* vollständig ausgeprägt und wird in der romanischen Epoche zum allgemeinen und mit wenigen Ausnahmen alleinigen Gegenstand der Chorausmalungen.

#### b) Andere Bilder Christi.

Aus dem Bild Christi als Herrscher hat sich der Typus des *Richters* in den Weltgerichtsdarstellungen entwickelt. Die Pose ist ähnlich, jedoch ist der Oberkörper entblösst, um die Wundmale sichtbar werden zu lassen, und die Handstellung ist eine andere, denn aus dem segnenden oder lehrenden Gott wird jetzt der richtende.

Die zwei andern wichtigsten Typen sind *Christus am Kreuz*, unter dem in der frühmittelalterlichen Kunst die beiden Krieger Stephaton und Longinus stehen, später Maria und Johannes, und *Christus als Kind*, auf dem Schoos der Mutter.

Damit sind die häufigsten, im Mittelalter vorkommenden Christusdarstellungen aufgeführt. Vereinzelt haben sich aber noch weitere ausgebildet, von denen diejenigen erwähnt seien, die auch in den Kirchen des Tessins vorkommen. Die eine ist der sogenannte *Gnadenstuhl*, eine Darstellung der Dreieinigkeit: Gottvater sitzt auf einem Thron oder Regenbogen und hält vor sich im Schoss das Kreuz mit Christus, über dessen Haupt die Taube des Heiligen Geistes schwebt. *Christus als Schmerzensmann* (auch *Misericordia Domini* genannt) stellt den Heiland in der Thumba stehend dar, mit den Wundmalen des Kreuztodes und von den Marterwerkzeugen, den sogenannten Waffen Christi, umgeben.

### 2. Die Evangelisten und ihre Symbole

Was wir unter den Symbolen der vier Evangelisten verstehen, sind vier aus den Visionen des Propheten Ezechiel (1, 5 f.) und des Evangelisten Johannes (Apokal.

4, 6 f.) kombinierte geheimnisvolle, geflügelte Wesen: Mensch, Löwe, Stier und Adler. Sie umgeben den thronenden Christus in der *Maiestas Domini* und galten ursprünglich als Sinnbilder für die gottmenschliche Natur Christi, welcher bei der Geburt ein Mensch, im Sterben ein Opferstier, im Auferstehen ein Löwe und bei der Himmelfahrt ein Adler war. Erst in zweiter Hinsicht sind sie als Symbole für die Evangelisten gedacht. Beide Deutungen treten schon im Anfang der theologischen Literatur auf und werden seit dem 2. Jahrhundert Tradition.<sup>5</sup> Die Zuschreibung an die einzelnen Evangelisten aber war anfangs schwankend. Erst seit dem 7. Jahrhundert wurde die durch Hieronymus (*Comm. in Ez. I, 1*) begründete Interpretation massgebend, wonach entsprechend dem Hauptinhalt der Evangelienanfänge der Mensch (später Engel) dem Matthäus zukommt, weil er mit dem Geschlechtsregister die Menschwerdung Christi nachweist; Markus beginnt mit der Predigt des Täufers in der Wüste, dessen Stimme mit der des brüllenden Löwen verglichen wird, deshalb ist sein Symbol der Löwe; Lukas leitet seinen Bericht mit dem Opfer des Zacharias ein, so wurde ihm das Rind beigegeben; Johannes erhält den Adler wegen der Erhabenheit seines Prologs.

Entstanden sind die vier Wesen aus den Cherubimgestalten mit den vier Gesichtern. Was ihre äussere Form betrifft, so lässt sich ihre Gestaltung wohl auf den Orient zurückführen, aber ihre Verwendung im Sinne von Symbolen der Evangelisten dürfte der Ideenwelt des Okzidenten entstammen.

In der bildenden Kunst werden die Evangelisten zur Zeit Constantins ohne jegliches Attribut, wie die Apostel, rechts und links vom Herrn dargestellt. Ein beliebtes Motiv waren die Evangelisten seit dem Ausgang der frühchristlichen Epoche in der Buchkunst. In Nachbildung der antiken Autorenbilder wurden sie am Anfang der Evangelien dargestellt, schreibend oder vor ihren Büchern meditierend. Seit dem frühen Mittelalter wurden ihnen dann die vier symbolischen Wesen als Attribute beigegeben. Symbolisiert werden die Evangelisten seit dem 4. Jahrhundert durch Lämmer oder durch die vier Paradiesströme, am häufigsten aber durch die oben genannten Symbole, die ihnen als Embleme beigegeben werden oder geradezu an ihre Stelle treten. In der Monumentalkunst findet sich dies im Apsisbild von S. Pudenziana aus dem Ende des 4. Jahrhunderts und im Orient die Köpfe der Symbole im Kloster Bawît. sonst werden sie in frühchristlicher Zeit nicht in das Apsidialbild aufgenommen, sondern erscheinen dort erst in den mittelalterlichen *Maiestas*-bildern. Sie sind mit grossen Flügeln versehen und halten Bücher oder Schriftbänder, die oft Inschriften tragen, die ihr Wesen charakterisieren, manchmal auch ihre Namen oder die Evangelienanfänge.

Schon im frühen Mittelalter hat sich eine eigenartige Zwitterform herausgebildet, die zuerst in den Evangelarien, erst in späterer Zeit auch in der Monumentalkunst angewandt wurde: die Evangelisten in menschlicher Gestalt und mit den Köpfen der Symbole darzustellen.<sup>6</sup>

### 3. Die Apostel

Die Apostel als Assistenzfiguren Christi in der *Maiestas Domini* kommen von Anfang an in der morgenländischen<sup>7</sup> und in der abendländischen Kunst vor. Dieses Bildschema hat eine historische Wurzel, die Himmelfahrt, und eine theo-

logisch-dogmatische, die sogenannte Lehrscene, wo Christus inmitten der zwölf Apostel thront.<sup>8</sup> Aus diesen beiden, formal einheitlich gefassten Bildtypen ist das reine Repräsentationsbild entstanden, in welchem dann eine deutliche Zweiteilung vollzogen ist: In der Halbkuppel der Apsis die *Maiestas Domini*, an der Wand darunter, durch einen ornamentalen Streifen abgetrennt, stehen die Apostel feierlich aufgereiht. Häufig befindet sich in ihrer Mitte Maria in der Haltung einer Orans.

Der theologische Sinn dieser Aufstellung in der künstlerischen Wiedergabe ist die Gemeinschaft Christi mit den Aposteln als Keimzelle und Grundlage der Kirche. Die Apostel gelten als Säulen, auf denen die Kirche steht (*«sunt bases atque columnae quibus stat ecclesia»*).<sup>9</sup>

Neben dieser mehr repräsentativen Rolle als Gefolge des Weltenherrschers wird ihnen auf Darstellungen des Weltgerichts eschatologische Prägung verliehen, indem sie als Beisitzer Christi in das Endgeschehen einbezogen werden (Matth. 19, 28, Luk. 22, 30).

Die grundlegende Stellung der Apostel innerhalb des Lehrsystems wird deutlich, wenn sie als Schöpfer des Apostolischen Glaubensbekenntnisses auftreten. Nach einem pseudo-augustinischen *Sermo* des 6. Jahrhunderts sollen sich die Apostel, bevor sie auseinandergehen, um den Völkern das Evangelium zu predigen, versammelt haben, um gemeinsam das Credo zu verfassen, indem jeder einen Artikel angab.<sup>10</sup> Auf vielen Werken der Monumental- und der Kleinkunst sind ihnen diese Sätze auf Spruchbändern oder Büchern beigegeben. Dies führte zur individuellen Unterscheidung der Einzelnen. Denn erst vom 14. Jahrhundert an wurden sie durch Attribute, meist das Marterwerkzeug, gekennzeichnet. Nur die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus sind schon seit frühchristlicher Zeit durch ihre Kopftypen aus den andern hervorgehoben.<sup>11</sup> Die übrigen zehn, seit dem Dazukommen des Paulus — der immer dargestellt wurde — bei der bildlichen Darstellung willkürlich ausgesucht, sind in frühchristlicher Zeit bartlos, im Mittelalter gewöhnlich alle ausser Johannes<sup>12</sup> mit Bart, als Zeichen der Würde gegeben. Ihre Kleidung besteht nach der Tradition aus einem Untergewand, der Tunika, und einem mantelartigen Überwurf, dem Pallium, und Sandalen. Vom 5. Jahrhundert an haben sie einen Nimbus. Alle Apostel halten als Verkünder des Evangeliums ein Buch oder eine Schriftrulle in der Hand.

Auf dem Gebiete der Symbolik werden die Apostel als Lämmer abgebildet (Matth. 10, 16, Luk. 10, 3). Das zahlensymbolische Denken des Mittelalters lässt sie den Tierkreiszeichen oder den Monatsbildern entsprechen.

Oft sind die Apostel mit den 12 Propheten zusammengestellt (*tempus sub lege* und *tempus sub gratia*); dies aber vor allem in der Portalplastik. In den Chorausmalungen ist den Propheten — wenn sie überhaupt zur Darstellung kommen — meist die Rundung des Chorbogens als Platz zugewiesen.

#### 4. Die Kirchenlehrer

Die Kirchenlehrer (*doctores ecclesiae*) stellen eine Auslese aus den Kirchenvätern dar.<sup>13</sup> Als Kirchenväter werden schon seit dem 4. Jahrhundert die hervorragenden Kirchenschriststeller bezeichnet. Spätere Jahrhunderte schränkten

dann den Begriff auf das kirchliche Altertum ein. Die Doktrin forderte für die Kirchenväter: 1. rechtgläubige Wissenschaft (*doctrina orthodoxa*), 2. Heiligkeit des Lebens (*sanctitas vitae*), 3. kirchliche Anerkennung (*approbatio ecclesiae*) und 4. Altertum (*antiquitas*). Die *Kirchenlehrer* dagegen müssen sich ausser durch die zwei ersten Punkte durch hervorragende Gelehrsamkeit (*eminens eruditio*) auszeichnen und überdies ausdrücklich von der Kirche als solche erklärt worden sein (*expressa ecclesiae declaratio*). Diese Erklärung kann entweder auf uraltem Herkommen beruhen oder durch einen speziellen Erlass des Papstes, beziehungsweise ein Dekret der Ritenkongregation geschehen. So sind also nicht alle Kirchenlehrer zugleich Kirchenväter, weil vielen das Merkmal der *Antiquitas* fehlt. Als die vier grossen Kirchenlehrer des Abendlandes gelten seit dem 8. Jahrhundert Ambrosius, Hieronymus, Augustinus und Gregor der Grosse.<sup>14</sup>

In der Kunst werden die Kirchenlehrer schreibend oder disputierend dargestellt. Ihre Attribute sind: Gregor (Papst) eine Taube, Hieronymus (Kardinal) ein Löwe, Ambrosius (Bischof) eine Geissel oder ein Bienenkorb, Augustin (Bischof) ein brennendes Herz. Die bevorzugten Stellen für die bildliche Darstellung sind das Chorgewölbe (wo sie auch als Zeugen für die Herrlichkeit Mariae auftreten), die Kanzeln und (seltener) die Portale.

Die abendländische Kunst blieb der Vierzahl treu, auch nachdem längst andern Theologen der Titel «*doctor ecclesiae*» verliehen worden war. Dies geschah um des im Mittelalter eine so grosse Rolle spielenden symbolischen Parallelismus willen. In diesem Zusammenhang wurden sie öfters zu den Evangelisten in Beziehung gebracht, wobei Ambrosius dem Matthäus, Hieronymus dem Markus, Gregor dem Lukas und Augustin dem Johannes zugeordnet ist.

## Die romanischen Malereien

Im Tessin gibt es aus der romanischen Epoche sechs Chöre, deren Ausmalung ganz oder teilweise erhalten ist: das Baptisterium von Riva San Vitale, die Schlosskapelle von Castello S. Materno bei Ascona, die Kirchen S. Vigilio bei Rovio, S. Ambrogio bei Cademario, S. Ambrogio bei Camignolo und S. Remigio bei Corzoneso. Ausserdem sind noch einige weitere Reste romanischer Wandmalereien vorhanden, die wir hier ebenfalls nennen, weil sie zur Bestimmung des Stiles sowie auch in ikonographischer Hinsicht von Bedeutung sind. Es sind dies das Gemälde an der Westwand der Kirche SS. Ambrogio e Carlo in Negrentino oberhalb Prugiasco, die Verkündigung am ehemaligen Triumphbogen der Pfarrkirche von Sorengo und die erst kürzlich wieder aufgedeckten Bilder aus der Passionsgeschichte in S. Fedele in Verscio.

Alle diese Chöre sind in der für die Romanik verbindlichen Form der halbrunden Apsis erbaut und weisen dasselbe ikonographische Schema auf: die *Maestas Domini*, in ihrer einfachsten Ausprägung.<sup>1</sup> In der Halbkuppel thront auf einem Stuhl oder Regenbogen der segnende Christus, umgeben von der *Mandorla*; um diese herum sind die vier apokalyptischen Wesen gruppiert und an der Wand darunter die zwölf Apostel aufgereiht. In einzelnen Fällen befindet sich in ihrer Mitte Maria als *Orans*.

Stilistisch finden wir zwei Strömungen vertreten. Die eine, zu der wir Riva S. Vitale, Negrentino, Sorengo, Ascona und Verscio zählen, schliesst sich der grossen europäischen Tradition an, die andere, eine primitive bäurische, bei der eine Einordnung nach stilistischen Merkmalen nicht möglich ist, betrifft Cademario, Camignolo und Corzoneso. Die Mitte zwischen beiden nimmt Rovio ein.

Das älteste Monument ist das *Baptisterium von Riva San Vitale*.<sup>2</sup> Die Malereien sind sehr schlecht erhalten, so dass ihr Inhalt mehr zu erraten als abzulesen ist. So war die Halbkuppel der südöstlichen Konche mit der Darstellung der Madonna mit dem Kind ausgeschmückt. Deutlich sieht man noch die auf einem Schemel ruhenden, parallel gerichteten Füsse der Mutter Gottes, im übrigen aber sind die Hauptfiguren fast ganz zerstört und nur die den Hintergrund bildenden verschiedenen Farbzonen noch sichtbar.<sup>3</sup> Die *Mandorla* wird von zwei Engeln gehalten. Diese, und zwar besonders derjenige zur Linken des Beschauers, schmiegen sich in schöner Schwingung der Kurve der *Mandorla* an. Die plastisch gerundeten Formen werden durch aufgesetzte helle Glanzlichter hervorgehoben. Eine starke Bewegtheit belebt die Gestalten und eine gewisse Nervosität ist ihnen eigen, die von dem unruhigen Kontur der zackig ausfahrenden Gewandteile und der fein gefiederten Flügel herrührt. — Unterhalb dieses Bildes sind Spuren der Anbetung der Hirten und der Darstellung im Tempel zu sehen. Man erkennt eine dichte Gedrängtheit der Figuren und auch hier die hellen Glanzlichter.

Die nordöstliche Konche enthält das Jüngste Gericht. In der Halbkuppel thront Christus als Richter mit ausgebreiteten Armen. Er ist mit einem die rechte Schulter freilassenden Gewand bekleidet. Seine *Mandorla* wird von zwei frei schweben-

den, die Posaune blasenden Engeln gehalten. Links darunter erscheint ein grosser Engel mit ausgebreiteten Flügeln und fliegendem, zackig bewegtem Gewandsaum. Er wendet sich gegen eine Schar kleiner nackter Gestalten, die vor einer Stadtmauer andeutenden turmreichen Architekturszenerie aus ihren Gräbern emporsteigen. In der andern Nischenhälfte sind Farbspuren einer älteren Malschicht aus unbekannter Zeit. Darüber war vermutlich die Erweckung der Verdammten als Gegenstück dargestellt gewesen.

Die Apsis weist noch spärliche Reste einer Kreuzigung auf. Zu beiden Seiten des Kreuzes waren die Krieger Stephaton und Longinus gemalt, was J. Baum den Anhaltspunkt zur Datierung in die Mitte des 11. Jahrhunderts gibt, da diese bis dahin fast immer ein Bestandteil repräsentativer Kreuzigungsdarstellungen waren, später aber nur noch ganz selten vorkamen.

Unterhalb der figürlichen Darstellungen haben sich in allen drei Konchen Reste prachtvoller und reichhaltiger Ornamente erhalten, vor allem Maeanderfriese und Draperien. Auch die Bilder selbst werden von Ornamentbordüren eingerahmt. Die dominierenden Farben sind rot, blau und gelb. Die Abgrenzung zweier Farben wird stets durch eine feine weisse Linie vorgenommen, die auch bei den Figuren die dunkeln Konturlinien und die Falten und Gewandsäume begleitet.

Eine genaue stilistische Einordnung und Datierung dieses Werkes ist schwierig. S. Steinmann-Brodbeck bringt sie in Beziehung zu der grossartigen Weltgerichtsdarstellung in Burgfelden in Schwaben (1061) und mehr noch zu den Werken der zweiten Hälfte des 11. Jahrhundert in Italien, zum Beispiel Sant'Angelo in Formis bei Capua, obschon auch verwandte Züge mit Werken aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts (S. Georg, Reichenau-Oberzell, S. Vincenzo in Galliano) zu finden sind. Die grössere Sensibilität aber, und die auffallende Bewegtheit der Figuren und der ganzen Linienführung lassen mit grösster Wahrscheinlichkeit den Schluss zu, dass die Malereien in Riva San Vitale in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden sind und somit dem Beginn der mittelromanischen Epoche angehören.

Die zeitlich nächstfolgenden Malereien sind diejenigen an der Innenseite der Westwand in der kleinen Kirche *SS. Ambrogio e Carlo zu Negrentino*.<sup>4</sup> Hier ist nach syrischer Art<sup>5</sup> die Himmelfahrt Christi zwischen den Aposteln dargestellt. Christus schwebt aufrecht stehend in einer kreisrunden Glorie,<sup>6</sup> die rechte Hand erhoben, in der linken den Siegeskranz haltend, während ebenfalls innerhalb der Glorie die Abzeichen der Passion, die Lanze und der Ysop mit dem Essigschwamm, zu beiden Seiten frei in schräger Linie stehen. Ein Kreuznimbus umgibt das Haupt. Von beiden Seiten her kommen die Apostel, in anbetender Haltung, angeführt zur Rechten Christi von Petrus, zur Linken von Paulus. Oben wird das Gemälde durch einen von Lämmern, die an den Opfertod Christi mahnen, unterbrochenen Maeanderfries abgeschlossen.<sup>7</sup> Dies ist ein in der Romanik häufig verwendetes, aus der Antike übernommenes Schmuckmotiv.

Stilistisch rechnet J. Baum dieses Gemälde in den Übergang zur strengen mittelromanischen Gebundenheit.<sup>8</sup> Die ausdrucksvollen Kopftypen haben byzantinischen Charakter. Sie zeigen nach Baum<sup>9</sup> eine gewisse Ähnlichkeit mit den reichenauischen Buchmalereien für Heinrich II. Verwandte Züge finden sich

auch in den apokalyptischen Darstellungen in S. Pietro oberhalb Civate (Brianza, Oberitalien). Die Zeichnung ist dezidiert und kräftig, die Farbgebung pastos mit Verwendung von grünen Schatten.

Auf der gleichen Stilstufe wie Negrentino steht die teilweise erhaltene Verkündigung am ehemaligen Triumphbogen in der Pfarrkirche von Sorengo.<sup>10</sup>

Auf der rechten Seite ist Maria unter einem kuppelgekrönten, summarisch angegebenen Tempelchen sichtbar, neben dem noch andere Gebäude sich erheben. Links sieht man den Engel mit ausgebreiteten Flügeln, den rechten Arm gegen die Muttergottes hin ausgestreckt, in der linken Hand ein merkwürdig geformtes Szepter haltend. Die Figuren sind nur in ihrem oberen Teil erhalten. Über ihnen verläuft ein ähnlicher Maeander wie in Negrentino, hier in den Intervallen ein Fisch und eine Taube (die ältesten christlichen Symbole).

Stilistisch weisen diese Malereien, wie diejenigen von Negrentino, stark byzantinische Merkmale auf. Auch hier sind die Schattierungen des Inkarnats grün, die Wangen durch einen runden roten Fleck angegeben. Die Architektur erinnert an diejenige in den Fresken von S. Vincenzo in Galliano bei Cantù (Brianza, Oberitalien), auch die Figuren und die pastose Ausführung der Malerei zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit jenen Malereien, so dass eine Datierung ins 11. Jahrhundert als wahrscheinlich angenommen werden kann oder, da man im Tessin immer mit einer gewissen Retardierung rechnen muss, gehören sie mindestens typologisch der mittelromanischen Epoche an.<sup>11</sup>

Die Kirche wurde zu verschiedenen Zeiten ausgemalt. Einer viel späteren Epoche gehören die Malereien an den Wänden des Schiffes an, die nur noch in spärlichen Resten erhalten sind. Wenn sie aus gewissen Analogien ins 14. Jahrhundert datiert werden können, so sind die Figuren ihrer Auffassung nach noch durchaus spätromanisch, jedoch von beträchtlich gröberer Ausführung als die Verkündigung.

Längs der linken Wand des Schiffes, vielleicht auch auf beide Wände verteilt, waren die Apostel aufgereiht. Drei von ihnen sind noch sichtbar. Über der mittleren Figur ist der Name S. Filipus zu lesen. Die Gesichter haben grosse Augen, die gelben Aureolen heben sich von dunkelgrauem Grunde ab (es ist anzunehmen, dass dieser ursprünglich blau war). Feine Säulchen mit merkwürdig geformten Kapitellen, von denen alle verschieden sind, und die an diejenigen des Trecento erinnern, trennen die Gestalten voneinander. Stilisierte Palmettenfriese und dekorative Medaillons geben ebenfalls einen Anhaltspunkt für die Datierung, denn sie haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den Dekorationen der Rôcca von Angera (Lago Maggiore, Italien) aus dem 14. Jahrhundert.<sup>12</sup> So stammt also die Bemalung des Schiffes aus einer späteren Epoche als die des Chores. Ikonographisch eine Seltenheit ist es, dass die Apostel im Schiff der Kirche angeordnet sind; im Tessin finden wir dies sonst in keiner andern Kirche.

Von den Schöpfungen des 11. Jahrhunderts unterscheiden sich deutlich die spätromanischen Wandbilder. Wenn auch in diesen teilweise noch Anklänge an byzantinische Farbgebung zu finden sind, so ist doch die Formensprache eine ganz andere.

Die Apsisausmalung der Schlosskapelle *S. Materno in Ascona*, die mehrmals umgebaut worden ist, hat künstlerisch jeden Wert verloren und ist höchstens

noch für den Forscher von einigem Interesse. 1902 wurden die Fresken schlecht restauriert, so dass es schwer fällt, sie stilistisch einzuordnen.<sup>13</sup> Immerhin ist das Schema noch zu erkennen. Es stellt die *Maiestas Domini* in ihrer einfachsten Form dar. Diese sehen wir hier in den romanischen Tessiner Malereien zum ersten Mal, und wir werden ihr inhaltlich gleich und in ähnlicher Ausprägung noch bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts begegnen.

Auf einer mit Polstern belegten Bank thront der Erlöser, von einer spitzovalen Mandorla umgeben, die Rechte im Segensgestus erhoben, in der Linken das Buch des Lebens haltend. Um die Mandorla sind auf dunkelblauem Grund die Symbole der Evangelisten angeordnet, oben Matthäus und Johannes, unten Markus und Lukas. Sie halten Bücher und sind mit grossen Flügeln versehen. Darunter waren die zwölf Apostel aufgereiht, wie Rahn noch aus einigen sichtbaren Nimben geschlossen hat. Auch diese sind heute übertüncht.

Die kleine Kirche *S. Vigilio bei Rovio*, ausserhalb des Dorfes nordwestlich auf einem Hügel gelegen, birgt das einzige vollständig erhaltene Schema der *Maiestas Domini*. *S. Vigilio* ist einschiffig und mit einem offenen Dachstuhl gedeckt. Die halbrunde Apsis schliesst mit einem gefalzten Rundbogen eine Stufe erhöht im Osten an. In überdimensionierter Grösse thront der segnende Christus in einer spitzovalen Mandorla, die durch ein Zickzackband gebildet wird. Zu beiden Seiten sind die Symbole der Evangelisten gemalt. Die unteren, Löwe und Stier, wenden sich, einem früheren Brauche entsprechend, von der Mandorla weg. Christus thront auf einer mit Kissen belegten Bank ohne Lehne; die mit Sandalen bekleideten Füsse ruhen auf einem Fusskissen. Die linke Hand hält das offene Buch, die rechte ist segnend erhoben. Der Mantel ist rot, der gelbe Nimbus mit einem ornamentierten Kreuz versehen. Im Halbrund der Konche reihen sich zu beiden Seiten der Muttergottes die zwölf Apostel auf. Maria, die eine perlenbesetzte Krone und ebenfalls einen roten Mantel trägt, ist in der klassisch byzantinischen Haltung mit nach aussen gekehrten offenen Handflächen als Orantin dargestellt. Zur Seite lesen wir in weisser Schrift «*Maria Virgo*». Den Aposteln sind in kaum mehr lesbaren, übereinandergestellten Majuskeln ihre Namen beigegeben; Petrus, zur Rechten der Madonna, zeichnet sich durch sein Attribut, den Schlüssel, aus; jeder der Zwölf aber hält ein geschlossenes Buch oder eine Schriftrolle. Den Sockel bekleidet eine aufgemalte Draperie. Ein durch Engelsköpfe unterbrochener Doppelmäander — ähnlich wie in Negrentino, aber primitiver gemalt — schmückt die Wölbung des Bodens. Den Falz des Bogens ziert ein schöner Palmettenfries.

Leider befinden sich die Malereien in einem beklagenswerten Zustande. Grosse Teile sind zerstört, und das noch Vorhandene wurde bis auf wenige Ausnahmen roh übermalt. Die Annahme Gantners, dass die unteren Malereien später hinzugefügt worden seien, ist durchaus einleuchtend.<sup>14</sup> Er schliesst dies aus der Form der Mandorla, die unten nicht weitergeführt wird, und ferner aus der unbeholfenen Zeichnung des Mäanderstreifens, der die Halbkuppel von der Wand darunter trennt. Dementsprechend ist auch die Zeichnung der unteren Figuren von geringerer künstlerischer Qualität.

Der Christus weist durch die Strenge und Erhabenheit in Ausdruck und Haltung — wenn auch mit einigen Abweichungen — noch auf die byzantinische Auffassung hin. Wohl ist die Zeichnung primitiv, jedoch drückt sich darin eine

suggestive Kraft und eine ursprüngliche Gläubigkeit aus, die bei allen späteren Gemälden, mögen diese auch künstlerisch wertvoller sein, nicht mehr anzutreffen ist. Von den übrigen Figuren, die also möglicherweise von anderer Hand stammen, fällt besonders Petrus auf. Den ernsten, offenen Gesichtsausdruck hat der Maler in kindlicher Frömmigkeit wiedergegeben. Die andern Apostel sind zum grössten Teil so ungeschickt übermalt, dass sich nicht mehr viel darüber sagen lässt.<sup>15</sup>

Das Oratorio di *S. Ambrogio bei Camignolo* wurde im gleichen Schema ausgemalt: gleiche Verteilung der Figuren in der Halbkuppel, ebenfalls das Zickzackmuster an der Mandorla, dreizehn Figuren in der Rundung und eine Draperie am Sockel. Ausserdem sind hier in den Eckzwickeln des Triumphbogens, wo gewöhnlich die Verkündigung gemalt ist, zwei Engel erhalten. Aber der Stil ist der eines Malers von geringerem Können. Das Antlitz Christi zeigt keineswegs die ernste Grösse seines Vorbildes in Rovio, sondern vielmehr ein süssliches, ausdrucksloses Lächeln. Äusserliche Details dagegen, zum Beispiel die Haartracht und die Innenzeichnung des Kreuznimbus Christi, sind ziemlich getreu nachgeahmt. Die Apostel, die in Rovio, soviel heute noch zu sehen ist, in ihrer Physiognomie einigermaßen unterschieden sind, haben in Camignolo alle das gleiche stereotype Lächeln. Immerhin geht die Anlehnung so weit, dass der eine Apostel dieselbe merkwürdige Haartracht von abstehenden spitzigen Strähnen aufweist. Die Zeichnung entbehrt aller Feinheit.

Auf derselben primitiven Stufe stehen die Malereien in *S. Ambrogio bei Cademario*. Die kleine Apsis, die jetzt unbenützt aussen an der rechten Schiffswand der heutigen Kirche klebt, ist in so schlechtem Zustand, dass sich fast nichts mehr erkennen lässt. Auch hier war in der Halbkuppel die Maiestas dargestellt. Ob die darunter aufgereihten Figuren ebenfalls die Apostel oder ob sie Heilige und Engel waren, kann nicht mehr festgestellt werden.<sup>16</sup> Die Zeichnung gleicht stark derjenigen in Camignolo, ist aber noch um einen Grad derber. Hier tritt die Modellierung ganz zurück; an ihrer Stelle stehen harte Linien, die, wie es scheint, flüchtig hingepinselt wurden. Aber die Farben, die noch in ihrer ursprünglichen Frische leuchten — vorherrschend blau, rot und weiss —, lassen darauf schliessen, dass diese Malereien trotz ihrer einfachen und derben Art einen besonderen Reiz gehabt haben müssen.<sup>17</sup>

Erst vor wenigen Jahren wurden in der zur Gemeinde *Corzoneso* im Beniotal gehörenden, einsam in der Talebene gelegenen Kirche *S. Remigio* die unter einer barocken Übermalung verborgenen romanischen Malereien wieder aufgedeckt. Auch dieser Zyklus schliesst sich stilistisch unmittelbar an die beiden letztgenannten Fresken an. Die Apostel sind in Zeichnung und Farbgebung denen von Rovio nahe verwandt, jedoch sind sie uns, dank der totalen Neubemalung der Apsis im Jahre 1600, im ursprünglichen Zustand überliefert und nicht wie die von Rovio in späteren Jahren schlecht restauriert worden. Die Maiestas Domini ist leider fast ganz verschwunden. Aus den Resten lässt sich aber noch die primitive und eher derbe Zeichnung erkennen. Die Mandorla ist an den Brennpunkten scharf zugespitzt. Eine merkwürdige Form haben die Evangelisten (in Engelsgestalt, mit den Köpfen der Symbole) erhalten. In der Leibesmitte hart abgeknickt, bilden sie mit der in schmale Gewänder gehüllten unteren Hälfte eine Art gedrücktes Andreaskreuz, dessen Arme von der Mandorla ausstrahlen. Ein perspektivisch gemaltes

Zickzackband rahmt die Halbkuppel ein. Die Apostel sind durch drei kleine Rundbogenfenster in Dreiergruppen aufgeteilt. Alle, ausser Petrus, Paulus und Andreas, sind jung und bartlos. Die Apostelfürsten und Bartholomäus tragen ihr Attribut, die übrigen ein Buch. An den Zwickeln des Triumphbogens ist die Verkündigung zu sehen.

Eine harmonische Wirkung geht von den Farben aus. Ausser dem Hellblau des Hintergrundes herrschen Ocker, helles Braunrot und Hellgrün vor. Dem Stil nach wären diese Malereien ins 13. Jahrhundert zu datieren, da aber — wie auch in andern Fällen — keine schriftlichen Quellen vorhanden sind und sie ihrer Faktur und der summarischen Zeichnung nach äusserst primitiv wirken, ist es unmöglich, eine auch nur annähernde Datierung vorzunehmen. Denn gewisse Einzelheiten, wie der Engel der Verkündigung und die Gestalt der Evangelistensymbole, die in diesen Gegenden erst im 14. Jahrhundert in der Zwitterform auftreten, könnten auch eine um ein Jahrhundert spätere zeitliche Ansetzung rechtfertigen.

Bei der Restaurierung des alten Chores von *S. Fedele in Verscio*/Pedemonte sind Reste eines romanischen Zyklus der Passion Christi zum Vorschein gekommen. Sie befanden sich an der südlichen Langhauswand des ehemaligen Kirchenschiffes. Erhalten sind nur noch der Judaskuss und der mittlere Teil des Abendmahles.

Vom Abendmahl sind noch zu sehen: Christus mit Johannes, der an seiner Brust liegt und zu beiden Seiten zwei Jünger. Die Figuren sind dicht gedrängt neben- und hintereinander angeordnet, und die grossen Nimben überschneiden sich. Durch diese Überschneidungen, die Wendung der Köpfe und die Haltung der Hände ist eine ausdrucksvolle, lebhaft bewegte Komposition erreicht.

Auch von der Gefangennahme sind glücklicherweise die Hauptfiguren erhalten: Christus, durch seine Gebärde gekennzeichnet, in dem Augenblick wiedergegeben, wo er Petrus befiehlt, das Schwert in die Scheide zu stecken, die halb zu Boden gestürzte Gestalt des Malchus lässt sich grade noch erkennen. Judas, der Jesus umfasst hält, neigt sich zu ihm um ihn zu küssen; hinter ihm stehen zwei der Kriegsknechte.

Eine stilistische Einordnung ist fast nicht mehr möglich, da die Bilder stark abgeblichen sind; dadurch treten die Konturlinien übermässig hervor, und von der Art des Farbauftrags und der Modellierung ist nichts mehr zu sehen. Jedoch lässt sich möglicherweise aus der Rüstung der Kriegsknechte ein Schluss auf die Datierung ziehen. Sie tragen eine konisch erhöhte, spitz geformte Kesselhaube mit einem daran befestigten Kettenkragen und ein knielanges Panzerhemd. Diese Helmform kam um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf, hielt sich aber bis ins 14., wodurch nur der terminus ante quem gegeben ist.

Von den romanischen Malereien kommen wir ohne Übergang zu den gotischen aus der Mitte des Trecento, da aus der Zwischenzeit nichts erhalten geblieben ist.

## *Die Malereien des 14. Jahrhunderts*

Der kunstgeschichtliche Begriff der Gotik kann auf Italien nur mit Vorbehalt angewendet werden.

Geistesgeschichtlich hat zwar auch Italien an der allgemeinen Zeitströmung teil und auf diesem Gebiet seinen wesentlichen Beitrag an die grosse europäische Bewegung geleistet.<sup>1</sup> In der Kunst aber hat es die Gotik nur teilweise und mit dem natürlichen Widerstreben gegen das Wesensfremde angenommen; wo gotische Elemente auftreten, sind sie mehr nur äusserlich übernommen. Giotto, der mächtige Erneuerer, der die italienische Malerei aus dem Banne der byzantinischen Tradition befreit hat, ging andere Wege. Er beherrschte so stark das Feld, dass in seiner Nachfolge einige Jahrzehnte lang die so ausgesprochen regional getrennten Schulen der Halbinsel eine gemeinsame Sprache führten.

Im 14. Jahrhundert erweist sich die künstlerische Zugehörigkeit der Tessiner Malerei zu Italien, insbesondere zur Lombardei, noch deutlicher als in der vorangegangenen Epoche. Dies erklärt sich aus dem individuelleren und stärker regional ausgeprägten Charakter der gotischen Formsprache gegenüber der anonymen und infolgedessen auch einheitlicheren Tendenz der Romanik.

Aus dem Trecento sind nur wenige Monumente auf uns gekommen und auch diese erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Sie gehören verschiedenen Stilkreisen an und geben so einen Reflex der wichtigsten gotischen Richtungen Italiens: der sienensischen, toscanischen und der spätgotisch-lombardischen.

Auch die Malerei des 14. Jahrhunderts in der Lombardei ist nur in wenigen Resten erhalten. In Mailand selbst, dem künstlerischen Zentrum, sind keine grösseren Zyklen mehr vorhanden. Dagegen entschädigen uns einige gut erhaltene Freskenzyklen in der Umgebung der Hauptstadt für den Ausfall und geben uns einen Begriff der Malerei dieser Epoche. Es sind dies die Badia von Viboldone und die Kirchen von Solaro, Mocchirolo und Lentate, ferner die Malereien aus dem ehemaligen Kloster S. Margherita in Como, die alle aus der zweiten Hälfte des Trecento stammen. Mit Ausnahme der letztgenannten werden diese Fresken mit dem bedeutendsten Namen der lombardischen Trecentomalerei in Verbindung gebracht, mit Giovanni da Milano, dessen Haupttätigkeit sich allerdings in Florenz entfaltete.<sup>2</sup>

Die Trecentomalereien im Tessin sind über das ganze Gebiet des heutigen Kantons verteilt. Drei Kirchen, bei denen der Chor erhalten ist: die ehemalige Schlosskirche von Castel S. Pietro im Mendrisiotto von 1343, S. Biagio in Ravecchia/Bellinzona gegen Ende des 14. Jahrhunderts und S. Maria in Selva bei Locarno um 1400. In der Pfarrkirche von Brione (Verzasca) und in S. Maria dei Ghirli in Campione sind nur noch Teile der Ausmalung des Schiffes zu sehen, da der ursprüngliche Chor in beiden Fällen einer späteren Vergrösserung der Kirche zum Opfer gefallen ist. Künstlerisch gehören alle diese Zyklen zum Besten, was der Tessin an mittelalterlichen Malereien aufzuweisen hat. Von besonders hoher Qua-

lität sind die beiden letztgenannten Monumente, und so seien sie hier — obschon ihre mittelalterlichen Chöre nicht mehr vorhanden sind — ebenfalls besprochen, damit das Bild der Trecentomalerei im Tessin möglichst vollständig erfasst werde.

### *1. Chronologische Beschreibung*

Das früheste und zugleich in seiner Gesamtheit am reinsten erhaltene Denkmal ist die Kirche *S. Pietro bei Castel San Pietro*. 1343 liess Bonifacio da Modena (1340—1351 Bischof von Como) sie neben einer aus dem 12. Jahrhundert stammenden Burg errichten, während im Innern der alten Burgmauern gleichzeitig ein neues Schloss gebaut wurde.<sup>3</sup> Die kleine Kirche liegt südlich des Dorfes, etwas tiefer als dieses, auf einer steil abfallenden Terrasse. Vom Schloss sind nur noch Teile der Grundmauern übrig, während die bescheidene Kirche vollständig erhalten blieb. Sie ist ein gänzlich schmuckloser kubischer Bau mit angeschlossener Apside, ohne Turm oder Glockenstuhl. Die einzige Dekoration bilden, an der rot gemalten Westwand, ein einfaches halbrundes Bogenfeld über der Tür mit der (heute verwitterten) Malerei des Schiffeleins Petri und darüber eine rohe Relieftafel aus weissem Marmor, die in zwei Bildern übereinander den Stifter darstellt. Unter diesen ist eine Inschrift und das Datum 1343 eingraviert. Das Datum der Weihe, 1345, findet sich nebst einer Inschrift an der Stirnseite der Platte über der Mensa des Hauptaltars. Auch das Innere der Kirche hat keinen architektonischen Schmuck. Es ist ein einschiffiger Raum mit offenem Dachstuhl und mit einer um eine Stufe höher gelegenen halbrunden Apsis. Dagegen wurde die ganze Kirche mit einer einheitlichen Bemalung ausgestattet, die — wie man mit grösster Wahrscheinlichkeit annehmen kann — aus der gleichen Zeit wie die Inschriften stammt, oder höchstens wenige Jahre nach dem Weihedatum entstanden sein wird. Es ist dies das einzige noch erhaltene Beispiel einer so vollständigen und einheitlichen Ausmalung, ohne spätere Zutaten oder Verluste. Die Abschlusswand gegen Osten und die Apsis sind mit figürlichen Darstellungen geschmückt, während die drei Wände des Schiffes mit durchgehenden Ornamentbändern versehen wurden, die in abwechselnden Lagen, unterbrochen von plastisch gemalten Konsolenfriesen und Rundmedaillons mit Heiligenköpfen, die Mauern vom Dach bis zum Sockel überziehen.<sup>4</sup> Die Malerei hat im Laufe der Zeit durch Feuchtigkeit gelitten, und was uns heute als gedämpftes Braunrot, Grün und Gelb entgegentritt, war vermutlich ehemals leuchtendes Rot, Blau und Gelb.

In der Halbkuppel der Apsis ist die *Maiestas Domini* dargestellt. Christus thront, umschlossen von einer spitzovalen Mandorla auf einem Regenbogen, unter den Füßen wölbt sich ein zweiter Regenbogen, die rechte Hand ist segnend erhoben, die linke hält das offene Buch. Um die Mandorla schweben die Evangelisten in Gestalt von Engeln mit den Köpfen der Symbole, links Johannes und Markus, rechts Matthäus und Lukas. Auf den Schriftrollen, die sie halten, standen (laut Rahn) in Majuskeln die Anfangsworte der Evangelien. Auch hier haben die Maleereien stark unter der Feuchtigkeit gelitten. Johannes ist gänzlich zerstört, die Figur Christi und die der Evangelisten rechts zum grossen Teil, und nur Markus ist noch gut erhalten. In der Leibung des Bogens reihen sich in vierzehn Vierpässen die Halbfiguren der Apostel und zweier Kleriker. Darunter an den Pfei-

lern sind in rechteckigen Feldern zu jeder Seite drei Propheten mit Spruchbändern zu sehen.

An der halbrunden Mauer des Chores, von der Kuppel getrennt durch einen Fries aus Konsolen und Cosmatenbordüre, welcher sich an den Wänden zu beiden Seiten der Apsis fortsetzt, sind vier Szenen aus dem Leben des Titelhiligen dargestellt. Sie gehen ohne abgrenzenden Rahmen ineinander über und werden nur von zwei schmalen Fenstern unterbrochen. Von links nach rechts zeigen sie die Berufung von Petrus und Andreas, die Predigt Petri in Rom, die Kerkerhaft und den Tod am Kreuz. Im ersten Bild steht Jesus rechts auf einem felsigen Ufer. Petrus ist im Begriff, aus dem mit einem Fischernetz versehenen Boot zu steigen, in dessen hinterem Teil Andreas die Ruder führt. Das folgende Bild mit der Predigt ist derart angeordnet, dass Petrus genau in der Mitte der Apsis thront und somit gewissermassen auch zu den Gläubigen in der Kirche spricht. Er trägt über der weissen Tunica einen mit reicher Borte verzierten Mantel und sitzt auf einem mit Tierköpfen geschmückten Faltstuhl, in der Linken die beiden Schlüssel haltend. Links, in einiger Entfernung, steht eine Gruppe von Zuhörern, angeführt von einem Monarchen in hermelinbesetztem Mantel und Krone (wie Rahn annimmt Nero, auf dessen Befehl der Apostel gemartert wurde). Er hält ein Szepter und weist mit der andern Hand auf Petrus hin. Die Männer in seinem Gefolge hören teils gläubig staunend, teils skeptisch zu. Es ist dies, dank ausgewogener Komposition und feiner Charakterisierung der verschiedenen Personen, ein äusserst eindrucksvolles Bild. Anschliessend wird die Kerkerhaft geschildert. Petrus sitzt in strenger Vorderansicht in einer vergitterten Zelle, seine vor der Brust gefalteten Hände sind an eine Kette geschmiedet, an deren Ende unten eine schwere Kugel hängt. Besonders schön sind hier die in weichen Drapierungen fallenden Falten des Mantels. Das letzte Bild zeigt den Apostel, eng in seinen Mantel gewickelt, am Kreuz, kopfabwärts mit Stricken festgebunden. Ein breites Wellenrankenband und darunter eine grün gemalte Draperie bilden den Sockel.

Auch die Chorbauwand ist ganz mit Figuren geschmückt. Oben, zu beiden Seiten des Bogens, sehen wir die Verkündigung. Links kniet Maria in einer rundbogigen Säulenhalle, rechts auf Wolken der Engel. Die linke Wand schmückt, unter der Maria aus der Verkündigung, das Bild der Madonna mit dem Kinde. Sie sitzt, in einen blauen Mantel gekleidet, der über einem roten Untergewand vom gekrönten Haupt über die Schultern fällt und im Schoss zusammengefasst ist, auf einem hochlehnigen gestuften Throne. Mit der linken Hand umfängt sie das Kind, das auf ihrem Schosse steht, in der rechten hält sie ihm eine kleine Frucht entgegen. Auf der andern Seite des Chorbogens sind drei stehende weibliche Heilige zu sehen. Ihre Namen, «S. Agata, S. Caterina, S. Agnex», wurden in Majuskeln über ihren Nimben beigeschrieben. Die Figuren stehen alle drei in Vorderansicht, aber durch die Neigung und Wendung der Köpfe und durch die Haltung der Hände kommt eine leichte, doch harmonische Bewegung in das Bild. Nur Katharina ist durch ihre Attribute, das Rad und die Krone, gekennzeichnet, auch wirkt ihr Gewand durch seine Musterung und durch die Falten, die entstehen, indem sie es mit der linken Hand, die ein Buch hält, rafft, reicher als bei den Gefährtinnen. Diese sind in schmale, hochgegrüdete Gewänder gekleidet. Sie halten in der

rechten Hand die Märtyrerpalme, in der linken das Öllämpchen der klugen Jungfrauen und sind mit einem zarten Blumenkränzchen gekrönt. Unter diesen Bildern wird die Sockeldraperie des Chores weitergeführt.

Alle diese Bilder sind offensichtlich von ein und demselben Künstler gemalt, was am deutlichsten aus der Behandlung der Gesichter hervorgeht, denen eine gewisse Monotonie anhaftet. Die Form des Kopfes ist ein längliches Oval mit rundem Kinn, schmaler langer Nase, einem kleinen, leicht abwärts gezogenen Mund und mandelförmigen Augen, deren äussere Winkel spitz auslaufen und etwas nach oben gebogen sind, wodurch das Gesicht einen leicht grämlichen oder spöttischen Ausdruck erhält. Der Blick richtet sich mit wenigen Ausnahmen immer auf den Beschauer, obwohl das Gesicht meist in dreiviertel Ansicht gegeben wird. Besonders auffallend ist dies bei der Maria in der Verkündigung. Die Bilder der Petruslegende zeigen etwas mehr Variation, was sich daraus erklären lässt, dass bei den erzählenden Darstellungen eine Aktion gefordert ist. Neben gut beobachteten und fein ausgeführten Einzelheiten, wie etwa die individuelle Behandlung des Gesichtsausdruckes sowie die Haar- und Barttracht in der Berufungs- und der Predigtszene, fällt die plumpe Ausführung anderer Details auf, wie zum Beispiel die schwerfälligen Hände und Füsse und die ganze unbeholfene Zeichnung der Gestalt Jesu im ersten Bild; hier wirkt auch die Komposition eher ungeschickt und nicht eben reich an Erfindung.

Doch muss neben diesen Einwänden hervorgehoben werden, dass die Gesamtwirkung sehr eindrucksvoll ist. Die Stärke dieses anonymen Künstlers zeigt sich in der Lösung der Aufgabe, einen so schlichten Raum, wie er ihm in dieser Kirche zu Gebote stand, mit verhältnismässig einfachen Mitteln vollständig auszumalen und dadurch den Eindruck von Buntheit und Reichtum zu erwecken. Eine massvolle Ornamentik bekleidet die Mauern und leitet in ihren horizontalen Lagen den Blick nach vorn gegen den wichtigsten Teil des Sakralraumes, die Chorpartie, welche allein figürlichen Schmuck trägt. Nicht nur die Komposition in ihrer Gesamtheit und die Verteilung der Figuren in den einzelnen Bildern, sondern auch die Farbgebung strahlen Harmonie aus. Der Künstler hat zwar eine beschränkte Palette, deren Haupttöne blau, rot, ocker und weiss sind, aber durch Abtönung und Schattierungen hat er sich ihrer mit Geschick zu bedienen gewusst.

Wer dieser Maler war und genau woher er kam, wissen wir nicht, aber seine künstlerische Provenienz muss die Lombardei gewesen sein. Toesca vergleicht diese Malereien mit denen des Klosters SS. Liberata und Faustina in Como und mit den Wandmalereien in Varese und Lodi.<sup>5</sup> Allerdings bemerkt er, dass sie weder im Kolorit, noch in der Modellierung oder Bewegung diesen nahe kommen, aber die Zeichnung biete Anlass zum Vergleich, ebenso gewisse Überlieferungen aus der byzantinischen Malerei, womit nur die grünlichen Schatten im Inkarnat gemeint sein können, die auch Rahn in diesem Zusammenhang nennt. Die Art der Drapierungen und der Faltengebung ist denjenigen in den genannten Kirchen ähnlich, auch die Zeichnung der Augen, nur erscheint Castel S. Pietro entschieden primitiver und provinzieller. Es könnte daher sein, dass ein einheimischer Künstler sich auf Reisen an den genannten Werken inspiriert hat. Um direkte Vorbilder handelt es sich aber in keinem Fall, da thematisch keine unmittelbaren Vergleichspunkte zu finden sind.

Wenn wir in Castel San Pietro Elemente der lombardischen Kunst festgestellt haben, so sehen wir in *S. Biagio in Ravecchia*<sup>6</sup> eine ganz andere Strömung. *S. Biagio* war früher die Hauptkirche von Bellinzona, woraus sich auch ihre verhältnismässig reiche Ausstattung erklären lässt. Ihre Architektur haben wir bereits oben kurz behandelt.<sup>7</sup> Der malerische Schmuck ist leider in sehr schlechtem Zustand, so dass das frühere Aussehen des gesamten Innenraumes nicht mehr rekonstruiert werden kann. Es handelt sich um Werke verschiedener Epochen, man kann aber heute nicht mehr feststellen, ob auch hier eine Gesamtausmalung geplant war wie in Castel San Pietro. Es scheint mir indessen zweifelhaft, denn an vielen Stellen sieht man nur die kahle Wand, ohne die geringsten Farbspuren. Auch lässt sich an den noch vorhandenen Bildern an den Schiffswänden kein einheitliches Programm rekonstruieren, was aber bei einer allseitigen Ausmalung, sogar bei Zusammenarbeit verschiedener Künstler, der Fall gewesen wäre. Es ist also eher anzunehmen, dass es sich um voneinander unabhängige Stiftungen und Votivbilder handeln wird.

Die Chorpartie, die uns in erster Linie zu interessieren hat, ist in ihrer Ausmalung so fragmentarisch erhalten, und ausserdem ist, was noch sichtbar, derart abgeblichen, dass sich nicht mehr viel darüber sagen lässt. Immerhin kann man wenigstens im Hauptchor (quadratischer Grundriss und Kreuzrippengewölbe) noch das Programm der Ausstattung erkennen. In den Gewölbekappen befinden sich im Betstuhl sitzend und schreibend die vier Evangelisten. Ihre Attribute sind in kleinen Halbfiguren über ihnen im Giebel des Gehäuses angebracht.

Es lässt sich feststellen, dass an den seitlichen Wänden je sechs Apostel standen und an der Ostwand ist, von zwei hohen schmalen Fenstern unterbrochen, die Kreuzigung gemalt. Links unter dem Kreuz stehen die drei Marien, rechts Johannes. Seitlich der Fenster sind die Kreuze der Schächer angebracht.

In der südlichen Chorkapelle erkennt man an der Nordwand schwache Spuren eines Freskos, das Salome mit dem Haupte des Johannes vor Herodes darstellt. Aber die Malereien sind in so schlechtem Zustand, dass sich nichts mehr darüber sagen lässt.

Gut erhalten dagegen sind diejenigen an der Mauer über dem Chorbogen gegen das Mittelschiff. In den Zwickeln ist auf blauem Grund die Verkündigung gemalt, rechts kniet in einem Tempelchen die Maria, links der Engel, der in der linken Hand ein Szepter hält, mit der rechten gegen die Muttergottes weist. Den Scheitel des Bogens schmückt eine zierliche Vase mit einem Lilienstrauss. Getrennt durch einen Fries aus Balkenköpfen und einer mit Medaillons durchsetzten Akanthusranke, wird der obere Teil der Mauer von der Schutzmantelmadonna eingenommen. Auf jeder Seite halten zwei Engel den weit ausgebreiteten, hermelingefütterten Mantel der Maria, unter dem rechts die kleine Gruppe der Frauen und links die der Männer kniet.

Als besondere Seltsamkeit dieser Chorausstattung ist zu erwähnen, dass Christus einzig im Kreuzigungsbild figuriert, im Gewölbe aber die sonst als Begleiterscheinungen üblichen Evangelisten diesmal ohne Darstellung Christi gemalt wurden, denn die Gewölberippen kreuzen sich, ohne dass im Mittelpunkt auch nur das Haupt Christi die vier Evangelisten dominierte, wie dies als reduzierte Form der *Maiestas Domini* im späteren Mittelalter manchmal zur Darstellung kam.

Viel besser als die fast gänzlich verblassten Malereien im Chor sind die Fresken an der Fassade erhalten. Zur Linken der Tür ein überlebensgrosser Christophorus, in der Lünette über dem Portal die Madonna mit Kind, begleitet vom heiligen Petrus und dem Titelheiligen der Kirche, S. Blasius. Darüber in den Zwickeln die Verkündigung. Die Mitte zwischen den in leichter Diagonale komponierten Figuren der Maria und des Engels nimmt das Brustbild Christi mit Szepter in einem Medaillon ein. Lünette und Portal sind umrahmt von einer reichen, aus Ranken und Medaillons geformten Bordüre, die schon Motive der Renaissance vorausahnen lässt. Diese Fresken haben sich, im Gegensatz zu denen des Chores erstaunlich gut erhalten. Trotz dem mangelhaften Zustand der Chorfresken darf man annehmen, dass Chor und Fassade von demselben Künstler ausgestattet worden sind, einem Maler von starker Darstellungskraft und grossem Talent. An dieser Fassade tritt der in manchen lombardischen Kirchen, wie speziell Viboldone, Solaro und Mocchirolo, unverkennbare Einfluss der sienesischen Schule einmalig im Tessin und in besonders wohlgelungener Weise hervor. Die weichen Übergänge von Licht und Schatten, das schmale Oval der Gesichter, die fast überschulenkten Hände, das gerade herabfallende, lange Hemdchen des Christuskindes sind typische Merkmale der sienesischen Art, in der Brechung über die lombardische Kunst, etwa aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts.

Von nicht minder hoher Qualität, jedoch einer andern Richtung verpflichtet, sind die im Schiff der Pfarrkirche von *Brione/Verzasca* erhaltenen Gemälde aus dem Leben Jesu. Hier wird der Einfluss Giotto's sichtbar.

Die Kirche datiert aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, wurde aber im 17. Jahrhundert umgebaut. Vom ursprünglichen Bau ist nur noch ein Teil der Fassade und der an diese anschliessende Teil der Südwand bestehen geblieben.

Auch hier ist zur Rechten des alten, heute eingemauerten Portals, der heilige Christophorus dargestellt. Fast byzantinisch mutet er an mit dem starren Blick der grossen Augen. Der Eindruck des überlebensgrossen Formates wird dadurch noch gesteigert, dass sein Nimbus die Bildumrahmung überschneidet.

Im Innern der Kirche finden wir an der Südwand des Schiffes von Osten her: Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Taufe im Jordan (fast ganz zerstört), Einzug in Jerusalem und an der Westwand das Abendmahl. Die Figuren sind, wo es die Szene erfordert, in einen spärlichen architektonischen Rahmen hineingestellt. Ein auf dünnen Stützen ruhendes kleines Dach in der Anbetung der Könige, ein Altar, von einem Tempelchen mit vier Säulen überdacht, in der Darstellung im Tempel. Diese beiden Bilder von besonders schöner Komposition, sind auf ein Minimum an Figuren reduziert, im ersten Maria mit dem Jesuskind auf dem Schooss und die drei Weisen, ohne Gefolge, ohne Pferde; im zweiten Maria und Joseph links vom Altar, auf dem das Kind auf einer weissen Windel sitzt, rechts der alte Priester Simeon. Hinter diesem war wahrscheinlich, heute verdeckt durch einen Pfeiler, Hannah; die ursprünglich vorhanden gewesene Zentralkomposition des Bildes ist somit heute gestört. Aber dennoch erscheint die Wirkung durch die strenge Geschlossenheit der aufrechtstehenden Figuren harmonisch.

Eine gedrängte und nicht ganz klare Raumangabe bietet der Einzug in Jerusalem: links die Gruppe der Apostel mit über- und nebeneinander angeordneten

Köpfen, in der Mitte, aber auf höherem Niveau, Jesus auf dem Esel, vor dessen Hufen ein Mann, der seinen Mantel am Boden ausbreitet; im Hintergrund der Zöllner auf dem Feigenbaum, rechts das Stadttor von Jerusalem, aus dem dicht gedrängt das Volk heraustritt. Unter diesen Menschen finden sich, soweit noch sichtbar, einige besonders schön gestaltete Köpfe und Figuren.

An dem um einen runden Tisch gruppierten Abendmahl ist Christus nur noch im Umriss sichtbar. Die edel geformten Gesichter der Apostel zeugen von grossem malerischem Können des unbekannten Künstlers. Judas, der mit der rechten Hand an die Schüssel mit dem Passahlamm fasst, ist dadurch noch hervorgehoben, dass Jesus ihm das Brot reicht. Auffallend ist bei der hervorragenden Leistung im einzelnen die ungeschickte Perspektive. Nicht nur ist der Tisch in starker Aufsicht gegeben, um die darauf verteilten, realistisch und minutiös gemalten Speisen und Geräte sichtbar werden zu lassen, sondern die im Vordergrund sitzenden Jünger sind bedeutend kleiner als die übrigen.

Die Gemälde zeichnen sich durch eine weiche Modellierung aus. Das Karnat ist hell mit rötlichen Schattierungen. Die Gesichter oval mit kleinem Mund, schmaler Nase und grossen, an den äussern Winkeln lang ausgezogenen Augen unter breiter Stirn. Neben der zarten Modellierung des Karnats, die durch feine Übergänge in der Farbgebung und durch Aufsetzen heller Glanzlichter erreicht ist, fallen die scharfen, oft kantig geknickten Falten an den im Umriss grosszünftig gezeichneten Mantelfiguren auf. Die Farben sind hell und müssen früher leuchtend gewesen sein. Neben Rot und Blau herrschen gebrochene Töne wie Ocker, Hellgrün, Hellblau und Rosa. Der Hintergrund auf allen Bildern ist blau; oben sind sie durch eine Cosmatenborte abgeschlossen. Der stilistische Gesamteindruck: die Architektur, die Zeichnung der Gesichter, die langen, einfach fallenden Mäntel sowie die Farbgebung weisen deutlich auf den Einfluss Giotto's<sup>8</sup>.

Im Gesamten sind die Malereien in Brione von so hervorragender Feinheit in der Ausführung, dass sie nicht nur unter der Trecentomalerei im Tessin, sondern auch in der gleichzeitigen lombardischen Malerei einen besonderen Platz einnehmen.

Ebenfalls der giottesken Richtung verpflichtet, aber von dem Meister weiter entfernt als Brione, dagegen nächstverwandt mit den lombardischen Malereien der späteren Giotto-Nachfolge aus der Mitte und zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind die Malereien an der Süd- und Westwand in der Wallfahrtskirche *S. Maria dei Ghirli in Campione*.<sup>9</sup> Der Zyklus stellt Szenen aus dem Leben und der Legende Johannes des Täufers dar. Durch den Umbau der Kirche im 17. Jahrhundert ist der Chor verloren und die Bilder sind zum Teil durch Wandpilaster verdeckt. Der Erhaltungszustand ist teilweise sehr schlecht, was aber noch gut zu sehen ist, lässt uns erkennen, dass wir es hier mit Werken von hoher Qualität zu tun haben. Sie überragen nicht nur an räumlicher Ausdehnung, sondern auch künstlerisch alles, was im Trecento an Wandmalereien in unserm Gebiet erhalten ist. Die Bilder sind in zwei Zonen übereinander angeordnet. Die Schilderung verläuft, oben beginnend, von links nach rechts und setzt sich in der unteren Zone fort.<sup>10</sup> Der Sockel war mit Monatsdarstellungen geschmückt, in monochromer Malerei (heute fast gänzlich zerstört).<sup>11</sup> Zierliche, leicht aufstrebende Architek-

turgebilde, hie und da mit Zinnen gekrönt, füllen die hohen schmalen Bildräume aus. In der Wiedergabe des Verhältnisses der Figuren zum umgebenden Raum steht dieser unbekannte Künstler noch ganz in der Tradition Giotto's. Aber die Gestalten selbst zeigen nicht mehr dieselbe Körperlichkeit. Die Substanz verdünnt sich, eine Überfeinerung im Sinne der Spätgotik beginnt sich bemerkbar zu machen. Freude am Erzählen und eine dramatische Begabung, die sich in der äusserst feinen Differenzierung der Empfindungen in Ausdruck und Gebärde kundgibt, kennzeichnen den Künstler. Stille Zurückhaltung und ruhige Gelassenheit sprechen aus jedem Bild. Selbst eine heftige Szene, wie die Enthauptung des Johannes, fügt sich in diesen allgemeinen Grundklang ein. Überraschend vielfältig, und auch hier reich an Variationen bei kleinen Nuancen, ist die Gruppierung der Figuren, deren es im ersten und am besten erhaltenen Wandkompartiment in jedem Bild nur zwei sind. Die weitfliessenden Gewänder weisen ein überaus reiches Falten-system auf; gelegentlich wirken die dünnen, durch helle Glanzlichter gehöhten Grate der Falten etwas spröde. Dagegen sind die schmalen Gesichter in weichen Übergängen fein modelliert. Auch die sprechenden Gebärden der schlanken Hände sind von grosser Ausdruckskraft.

Eine zauberhafte Farbgebung erhöht den kostbaren Eindruck dieser Fresken. Auf blauem Grund herrschen neben dunkelrotem und violetter Purpur helle Töne vor, aus denen besonders das zarte Inkarnat und die rosa getönte Architektur herausleuchten.

Für die Datierung dieses Zyklus bestehen keine genauen Anhaltspunkte. Da sie den Malereien in Solaro und Lentate — beide kurz nach der Jahrhundertmitte gemalt — verwandt sind<sup>12</sup>, dürften auch die Fresken von Campione ins dritte Viertel des 14. Jahrhunderts anzusetzen sein. Neben dem kräftigeren Verismus der genannten lombardischen Bilder zeigt Campione zwar schon eine gewisse Manieriertheit. Die Gestalten sind hier zaghafter, zierlicher, auch zögernder in ihrem Zusammenspiel; die Gewandsäume fallen kunstvoll drapiert zur Erde.<sup>13</sup> Aber dennoch sind sie vom Stil der Übergangszeit, der um die Jahrhundertwende beginnt, und in dem sich dann deutlich die Verwandtschaft mit der Miniaturmalerei kundtut, noch weit entfernt.

Die Aussenseite der Südwand nimmt ein grosses Fresko des Jüngsten Gerichts ein. Es ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: wegen der besonderen Auffassung des Themas, und weil es — ausnahmsweise — signiert und datiert ist: **MAGISTER LANFRANCUS ET FILIPOLUS EIUS FILIUS DE VERIS DE MEDIOLANO PINSERUNT MCCCC.**<sup>14</sup> Über diese beiden Künstler ist sonst nichts bekannt, aber es liessen sich ihnen möglicherweise im Anschluss an dieses Gemälde weitere Arbeiten zuschreiben.

Die Wand ist in zwei Zonen geteilt. Die untere zeigt vor rotem Flammgrund in drastischer Weise die Marter und Schrecken der Hölle. Dieser Teil der Mauer ist stark beschädigt und abgeblasst.

Im Gerichtsbild darüber wird die ganze Komposition durch eine wilde Bewegung beherrscht. In der Mitte thront der richtende und rächende Gott. Zu seiner Rechten treibt, weit ausschreitend und mit gezogenem Schwert, ein Erzengel die Verdammten, Menschen jeden Alters und Standes, zu Füssen des Thrones zusammen. Über ihm schwebt ein zweiter Engel, mit dem Schwert zum Schläge aus-

holend, hinzu. Angst, Wut, Schrecken, wildes Flehen und dumpfe Verzweiflung drücken die Gesichter und Gebärden dieser Menschen aus. Es fehlt indessen dem Gerichtsbild der versöhnende Ausgleich. Zwar nähert sich zur Linken des Richters eine Gruppe Anbetender, aber auch diese drängen sich flehend heran. Am entgegengesetzten Rande des Bildes, also hinter dem Erzengel, ist eine weitere Gruppe Erwählter zu sehen. Diese merkwürdige Komposition, die Auserwählten und die Verdammten (diese zur Rechten des Richters) durcheinander gemischt sowie die Härte und unerbittliche Strenge Christi verleihen dem Gemälde seinen besonderen Charakter. Selbst der Chor der Engel, die in dichter Gedrängtheit, wie eine Wolke, den Thron umgeben, vibriert in flatternder, nervöser Unruhe.

Auf der rechten Seite schliesst eine eigenartige weltliche Szene das Bild ab. Sie stellt wohl eine Art Totentanz dar. Ein elegantes, mit äusserster Raffiniertheit modisch gekleidetes Paar tanzt zu den Klängen einer Laute, die ein hässlicher Alter mit einem grossen Kropf, aber ebenfalls in spielerisch elegantem Kostüm, schlägt. Aus der Luft naht indessen schon das Unheil in Gestalt eines fledermausartigen Ungeheuers, das in raschem Flug auf die Ahnungslosen herunterstösst. Anschliessend liegt der Jüngling tot am Boden, während das verzweifelt die Hände ringende Mädchen sich über ihn beugt. Jedoch auch sie ist schon dem Tod verfallen, denn ein Teufel ist eben im Begriff, mit ihrer Seele zu entfliehen.

Wie dieses Jüngste Gericht zeitlich auf der Schwelle des neuen Jahrhunderts steht, so befindet es sich auch künstlerisch zwischen den Zeiten. Von der ruhigen und erhabenen Auffassung des Mittelalters ist nichts mehr zu spüren, aber auch die wilde Bewegung und das Vorherrschen des strafenden Prinzips tritt erst später in den Vordergrund. Formal stehen diese Künstler noch auf seiten des ihnen viel näheren Mittelalters, indem die Gestalt Christi in überragender Grösse die ganze Komposition beherrscht. Wie aber kamen sie zu dieser Konzeption des Gerichtsbildes? Während des ganzen Mittelalters wurde das Land immer wieder durch die Pest heimgesucht. Auch für das Jahr 1400 ist sie in diesen Gebieten nachgewiesen.<sup>15</sup> Der seltsame «Totentanz», der deutlich im Zusammenhang mit dem Gerichtsbild steht — der Musikant ist wohl mit seiner Hässlichkeit als der Versucher gekennzeichnet —, legt auch die Vermutung nahe, dass eine zu starke Verweltlichung und Frivolität der Sitten die Veranlassung zu einer so drohend unversöhnlichen Darstellung gegeben haben könnte.

Gewisse Ungleichheiten in der Ausführung fallen sofort in die Augen. So ist, soweit noch zu erkennen, die untere Zone, mit den Höllenqualen, künstlerisch von geringerem Rang. Und so steht auch Christus, der, die Wundmale zeigend, auf einem bizarren, in ungeschickter Zentralperspektive aufgebauten Thron sitzt, den übrigen Figuren des Bildes nach. Wie dort in Bewegung und Mienenspiel bis zum Äussersten gesteigerter Ausdruck liegt, wirkt gerade das Zentrum, die Hauptfigur, von der aller Schrecken ausgeht, matt und ohne Überzeugungskraft. Die Ponderation der Figuren, ihre gesuchten und preziösen Wendungen, die gespreizten Bewegungen der Hände mit den überlangen schlanken Fingern — all dies zeigt deutlich, dass die de Veris mit ihrem Stil in hohem Masse einen gotisierenden Manierismus vertreten.<sup>16</sup> In der Gesamtkomposition herrscht eine geradezu barocke Bewegung. Zur Monumentalmalerei dieser Zeit finden sich keine Parallelen, dagegen sind die Beziehungen zur Miniaturmalerei deutlich.

Einzelne Bilder im «*Tacuinum sanitatis*»<sup>17</sup> könnten geradezu auf die Autorschaft dieser Künstler hinweisen, jedoch lässt sich kein sicherer Beweis dafür erbringen, da in der Buchmalerei dieser Epoche der Manierismus eine allgemeine Erscheinung ist.

Die Ausmalung des Chores von *S. Maria in Selva bei Locarno*<sup>18</sup> fällt wie das jüngste Gericht von Campione in die Jahrhundertwende. Die Kirche wurde 1424 vom Bischof Bartolomeo von Cremona neu geweiht, hat aber schon im vorhergehenden Jahrhundert bestanden, was durch eine Datierung an den Fresken bezeugt ist.<sup>19</sup> Die Kirche verfiel im Laufe der Jahrhunderte und heute steht nur noch der Chor.<sup>20</sup>

In diesem<sup>21</sup> sind die Malereien der Gewölbekappen und Lünetten noch leidlich gut erhalten. Östlich die Krönung Mariae. Auf einer mit Polster belegten Bank sitzt in rotem Brokatkleid die Mutter Gottes mit vor der Brust gekreuzten Händen. Ihr zur Rechten thront Christus. Mit der linken Hand hält er das aufgeschlagene Buch, in dem zu lesen steht: «*Ego sum lux mundi, via veritas et vita*», mit der rechten setzt er Maria die Krone auf. Von dem ziselierten Geschmeide wallt ein blauer, grün gefütterter Mantel in bewegten Falten über das rote Gewand herab bis zum Boden. Bei Christus sind die Farben von Mantel und Rock umgekehrt, der ebenfalls mit Brokatmustern gezierte Mantel hellrot, der Rock blau. Eine Gruppe musizierender Engel füllt die Spitze der Gewölbekappe aus, zwei dieser Engel halten die purpurfarbene Drapierung, die den Hintergrund der Krönungsszene bildet. Den linken Zwickel unten schmückt ein Medaillon mit dem Kniebild eines Propheten in grünem Mantel über rotem Rock aus ungemustertem schlichtem Stoff. Ein Schriftband ist dekorativ um die Figur geschlungen. Das Medaillon rechts stellt den Adler des Evangelisten Johannes dar mit dem Schriftband zwischen den Klauen.

In der nördlichen Gewölbekappe sitzen ohne jegliche perspektivische Verkleinerung übereinandergestuft die zwölf Apostel, die der Krönung assistieren. Alle halten ein aufgeschlagenes Buch, worin ihr Name steht, in der Hand. Sie sitzen auf leeren Bänken und sind mit weiten, reich fallenden Mänteln bekleidet. In den Medaillons ist links ein Prophet, rechts das Attribut des Matthäus.

Das südliche Feld zeigt drei stehende Heilige. Von links nach rechts gesehen ist Johannes der Täufer der erste. Über dem gelben Fell, das ihn bekleidet, hängt ein kurzer roter Mantel mit weisser Ornamentborte. Er hält in der rechten Hand ein in S-Form aufsteigendes Schriftband. Darauf steht geschrieben: «*agnus dei ecce qui tollit peccata mundi*». Langes blondes Haar fällt ihm in Wellen über die Schultern und sein Kinn ist von einem kurzen Bart umrahmt. Die Mitte nimmt ein modisch gekleideter heiliger Ritter (wahrscheinlich S. Victor) ein. Über der Rüstung trägt er ein hellblaues gezaddeltes Panzerhemd mit kurzen Ärmeln. Seine Rechte hält die schlanke Stange mit der Kreuzfahne, seine Linke stützt sich auf einen Zweihänder, dessen Knauf ihm bis zum Kinn reicht. Kunstreich sind die blonden Haare über den Ohren eingerollt und der kurze blonde Bart ist sorgfältig gescheitelt. Die dritte Gestalt ist eine Frau, eine heilige Märtyrerin. Nach der Mode des ausgehenden vierzehnten Jahrhunderts gekleidet, sieht sie einer Edeldame ähnlicher als einer Heiligen. Sie trägt ein scharlachfarbenes Brokatgewand, das unter der Brust gegürtet ist und in weiten Falten bis zur Erde fällt.

Oben liegt das Kleid eng an, schliesst mit einer Reihe kleiner Knöpfe über der Brust und steigt in einem hohen Stehkragen, der mit einer zarten Spitzenrüsche abgeschlossen wird, bis unters Kinn. Die weiten, unten spitz zulaufenden Ärmel reichen bis in die Mitte der Beine. Eine weisse Spitzenmanschette bedeckt die Hand zur Hälfte. In der Rechten hält sie den Palmzweig, in der Linken ein geschlossenes kleines Buch. Das goldblonde Haar ist in der Mitte gescheitelt und in einer Flechte über die Stirne gelegt. Dem Ritter zu Häupten schwebt, der Kreuzfahne zugewendet, ein schalmeiblasender Engel. Die Medaillons enthalten einen Propheten und das Lukassymbol.

Auch im westlichen Feld stehen drei Heilige: S. Franziskus in einer gelblichen Kutte mit den Stigmata auf Händen und Brust hält vor sich in der Rechten ein kleines Ankerkreuz, mit der erhobenen Linken umfasst er ein Buch. Auf ihn folgt ein heiliger Märtyrer in einem langen, hochgeschlossenen charlachroten Mantel; die weiten Ärmel reichen ebenfalls bis zur Erde und lassen ein hellblaues Futter sehen. Sein blondes Haar ist in der Mitte gescheitelt und umgibt in kurzen Wellen das Haupt, der kurze Knebelbart ist geteilt. Seine linke Hand hält einen mit Blutstropfen besprengten Palmzweig, die Rechte fasst die Stange einer über seinem Haupte wendenden roten Fahne. Die dritte Gestalt ist ein Bischof mit Pedum und Buch, wahrscheinlich S. Abundius. Seine Alba ist gelb schattiert und das hellblaue, rotgefütterte Pluviale fliesst von der erhobenen linken Hand aus in weichen Schwingungen herab und bildet eine wirkungsvolle Folie zu der ehrwürdigen Greisengestalt. Dieses Bild wird von einem die Tuba blasenden Engel gekrönt. Von den Medaillons in den untern Ecken mit Prophet und Markussymbol ist kaum mehr etwas zu sehen.

Wie oft in der Buchmalerei oder auf Wirkteppichen ergehen die Heiligen sich auf einer von Blumen übersäten Wiese. Der blaugraue Hintergrund ist in der Art von Miniaturen in Quadrate aufgeteilt, mit je einer weissen Rosette in der Mitte.

Die Grate des Gewölbes werden durch ein zierlich gemaltes Blumenband markiert. Kreuzweise angeordnete blaue und weisse Blüten bilden Vierecke, die durch kleine wellenförmige, an den Enden eingerollte Schriftbänder voneinander getrennt sind. Zwischen der O- und N-Kappe ist das Ave Maria zu lesen, die übrigen Texte sind nicht zu entziffern. Möglicherweise enthalten sie eine rein dekorative Zierschrift ohne Inhalt. Streifen mit geometrischen Ornamenten und kunstvoll gemalten Pflanzenmotiven umrahmen die Gewölbefelder und die Lünetten.

In der östlichen Lünette ist die Schutzmantelmadonna zu sehen. Ihre Arme breiten sich über die dichtgedrängten Gruppen der Schutzsuchenden aus. Diese sind nach der Mode der Zeit gekleidet und frisiert. Es herrscht eine grosse Variation an Gesichtstypen und Kostümen, nach Alter, Charakter und sozialer Herkunft.<sup>22</sup> Der rote Rock der Maria mit eingewobenem Muster ist weit ausgeschnitten und hoch gegürtet. Die Ärmelweiten lassen einen engen Unterärmel, der die Hand zur Hälfte deckt, sehen. Der grüne Mantel legt sich in breitem Kragen über die Schultern zurück. Eine goldene Zackenkrone krönt das blonde Haar, das in Ringellocken über die Schultern fällt. In den Ecken der Lünette, ohne andere Abgrenzung als die Enden des Mantels, der von Engeln gehalten wird, ist die Verkündigung dargestellt.

Die Nordlünette zeigt in drei Szenen die Geburt der Maria. Da das Ganze in sehr schlechtem Zustand ist, lassen sich die Einzelheiten kaum mehr erkennen.

Die südliche Lünette stellt die Grablegung Mariae dar, ein Bild von minderer Qualität, was besonders hervorsticht im Vergleich zu den bisher genannten Malereien. Eine Inschrift trägt die Signatur eines Malers namens Jacobino de Vaulate, über den weiter nichts bekannt ist.<sup>23</sup>

Auch die Chorbände sind bemalt. Mit Ausnahme des Mittelbildes an der Ostwand, das, von anderer und schwächerer Hand als die Gewölbefresken, die Kreuzigung darstellt, und zu Füßen Christi eine nicht mehr zu entziffernde Inschrift und das Datum 1401 aufweist, handelt es sich um Motivbilder aus verschiedenen Zeiten.<sup>24</sup>

Um 1400 waren die Gemälde am Gewölbe und in der Ost- und Nordlünette vorhanden. Wer der Maler war, ist leider unbekannt, aber sicher haben wir es mit einem lombardischen Künstler von hohem Range zu tun. Aus gewissen stilistischen Verschiedenheiten ist schon der Schluss gezogen worden, dass man mit zwei verschiedenen Meistern zu rechnen habe.<sup>25</sup> Diese Unterschiede beziehen sich in erster Linie auf die Behandlung der Gewänder in der Krönungsszene und im Apostelbild. Bei den Aposteln passen sich die Kleider der Bewegung und dem Körper an und fließen in weichen natürlichen Falten herab, wogegen im andern Bild die Säume der Gewänder unorganisch in dekorativer Eigenbewegung geschwungen sind. Auch ist hier der Ausdruck der Gesichter starrer als auf den übrigen Bildern. Die Gesichtszüge aber, und besonders evident die Behandlung des Haares und die Haartracht selbst sind so nahe verwandt, dass ohne Zweifel alles von derselben Hand stammt. Ein Vergleich des Antlitzes Christi mit dem des heiligen Bischofs, oder der langen geringelten Locken Christi und der Maria mit denen des Apostels Johannes und ebenso des Täufers und der Schutzmadonna macht das deutlich; auch die Gesichtszüge des Evangelisten Johannes und das Antlitz der gekrönten Maria weisen dieselbe Zeichnung des Mundes mit der verkürzten Oberlippe, gleichen Schwung der Brauenbögen, breite Nasenwurzel auf. Alle fünf Bilder, die vier Gewölbekappen und die Ostlünette (die nördliche lässt sich zum Vergleich nicht heranziehen, weil sie zu sehr zerstört ist, aber man kann wenigstens aus den Resten noch ahnen, dass auch sie dazu gehört) haben denselben Tenor, und keines liesse sich absondern, weil alle mit allen in diesem oder jenem Punkt bis in kleine Einzelheiten gleiche Züge aufzuweisen haben. Was an der Marienkrönung altertümlich ist, also vor allem die Gewandbehandlung, die augenfällig archaisch wirkt, sowie eine gewisse Steifheit in der Haltung, ist einzig dem Bildthema zuzuschreiben. Dadurch hat der Künstler eine besondere Feierlichkeit auszudrücken und es aus den andern hervorzuheben versucht. Denn auch diese, von den andern Malereien scheinbar so verschiedene Haltung ist ein Kennzeichen desselben Stiles. Was dort Vornehmheit, verbunden mit natürlicher Eleganz ist, äusserst sich hier in ästhetischer, unnaturalistischer Linienführung, die zusammen mit einer zierlichen Gespreiztheit der Bewegung das ganze Bild wie ein kostbares Ornament erscheinen lassen.

Dank ihrer harmonischen Gesamtwirkung und der vollendeten Schönheit einzelner Figuren gehören die Gewölbefresken von S. Maria in Selva zum Besten.

was der Tessin an mittelalterlichen Malereien besitzt. In ihren modischen Kostümen haben der junge heilige Ritter und die Märtyrerin einen beinahe weltlichen Charakter und könnten die Wände eines Schloss-Saales schmücken. Auch die andern Heiligen sind mit ihren schlanken, feingliedrigen Gestalten, den edlen Gesichtszügen und der reichen Drapierung der kostbaren Gewänder von gleicher verfeinerter Eleganz.

Die Malereien von S. Maria in Selva geben uns einen Beweis dafür, dass am Ausgang des Jahrhunderts auch im Tessin die Hauptströmungen der italienischen Trecentomalerei zu Ende gegangen sind. Elemente aus der Avignoneser und Südtiroler Schule machen sich bemerkbar, verbunden mit dem spätgotischen Manierismus. Diese Fresken sind ein typisches Beispiel des sog. «internationalen Stils», der höfisch-ritterlichen Kunst der ausgehenden Gotik. Mit der auserlesenen Raffiniertheit, dem dekorativen Spiel der Linien, der Überfeinerung der Gestalten und dem Luxus von Kostüm und Farbe kennzeichnet dieser Spätstil die aristokratische Kultur des Überganges vom Mittelalter zur Renaissance. Um 1400 — und aus dieser Zeit stammen auch die Fresken in Locarno — gelangt der internationale Stil, der mit der Tätigkeit Simone Martinis in Avignon seinen Anfang nimmt und am dortigen päpstlichen Hof, sowie am kaiserlichen Hof in Prag seine Hauptzentren hat, zu seiner vollen Entwicklung und dauert bis ungefähr ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts. In Italien ist es vor allem die Lombardei, die dieser Richtung angehört. In S. Maria in Selva zeigt sich der Zusammenhang mit der neu aufblühenden Miniaturmalerei deutlich. Nicht nur die quadrierten Hintergründe, die direkt aus dieser Kunstgattung übernommen zu sein scheinen, weisen darauf hin, sondern die Auffassung der Figuren und die feinteilige Ausführung im Ganzen wie im Detail sprechen hier wie dort die gleiche Sprache. Die Ähnlichkeit mit den Illustrationen des «Tacuinum Sanitatis» (Wien) ist evident.<sup>26</sup> Dabei wird man aber nicht annehmen dürfen, dass der Meister von S. Maria in Selva die Buchkunst als Vorbild genommen habe, sondern vielmehr, dass er einer jener zahlreichen anonymen lombardischen Meister war, die in jeder Gattung der Malerei geübt waren und ferner, dass die höfische Kultur der ausgehenden Gotik sich in allen künstlerischen Äusserungen auf ähnliche Weise manifestiert.

## *2. Ikonographische Möglichkeiten anhand der erhaltenen Monumente*

Die Tatsache, dass nur in einem der drei aus dem Trecento im Tessin erhaltenen Chöre die Maiestas Domini dargestellt ist, beweist, dass während der Gotik nicht mehr so streng an einem bestimmten und allgemein verbindlichen Programm festgehalten wurde. Aus der Form des Chores lässt sich dies nicht ohne weiteres ableiten, denn im folgenden Jahrhundert ist, wie wir noch sehen werden, das traditionelle Schema auch am Kreuzgewölbe, und zwar in verschiedenen Variationen, angebracht worden. Es zeigt vielmehr, dass im Trecento eine grössere Freiheit in bezug auf die Zusammenstellung einer Bildfolge herrschte, sei es nun von seiten des Auftraggebers oder vom Künstler selbst. Denn heute lässt sich nicht mehr feststellen, inwieweit für den Künstler der Vorschlag seiner Auftraggeber noch als absolut verbindlich galt. Das Beispiel von S. Maria in Selva lässt vermu-

ten, dass jenem bereits eine gewisse Freiheit zustand, wenigstens in der Komposition der gegebenen Bildthemata. Wenn nicht die *Maiestas*, sondern die Krönung *Mariae* den Ehrenplatz einnimmt, so ergibt sich das aus dem Patronat der Kirche. Dass aber die Apostel nicht um diese Szene gruppiert sind — also beispielsweise auf die beiden angrenzenden Gewölbeabschnitte verteilt — und auch nicht an den beiden seitlichen Chorwänden aufgereiht werden, sondern in einer einzigen Gruppe zur Rechten der Krönungsszene und durch Wendung und Blickrichtung an dieser teilnehmend, bedeutet ein Abbrechen von der streng hieratischen Auffassung der vorangegangenen Epoche und zugleich eine Verlebendigung.

Auch die beiden andern besprochenen Sanktuarien erweisen sich als nicht starr traditionell gebunden, obschon in ihnen die konventionellen Elemente der Chorausstattung stärker vertreten sind. In Castel San Pietro sind die Apostel, die sonst im Halbrund der Apsis ihren Platz haben — wir nannten den theologischen Sinn dieser Aufstellung schon früher —, in Medaillons in der Bogenrundung angeordnet. An der Chorwand dagegen ist die Legende des Kirchenpatrons dargestellt. In S. Biagio, Ravecchia, fehlt der Mittelpunkt des traditionellen Programmes, der thronende Christus — er ist auch nicht im Schlußstein des Gewölbes angebracht, wie dies manchmal als reduzierte Form der *Majestas* zur Darstellung kommt —, wogegen alle andern Elemente des hergebrachten Schemas vorhanden sind. Die Evangelisten sind auf die vier Gewölbefelder verteilt und die Apostel auf die Nord- und Südwand. Hier, wie in S. Maria in Selva zeigt auch das Mittelbild der Ostwand die Kreuzigung Christi, was, wie wir noch sehen werden, bei gerade geschlossenem Chor fast ausnahmslos die Hauptdarstellung der Stirnwand bildet.

### 3. Einige Beispiele aus der lombardischen Trecentomalerei

Wie wir schon an den wenigen Kirchen im Tessin festgestellt haben, bestand während der Gotik kein allgemein verbindliches Programm mehr für die male-  
rische Ausstattung des Chores. Das gleiche lässt sich an den gotischen Kirchen der Lombardei nachweisen. Auch hier sind — wie einleitend zu diesem Kapitel erwähnt worden ist — die Monumente nur spärlich erhalten.

Zur Ergänzung des Bildes der gotischen Chorausmalung führen wir hier einige lombardische Kirchen auf, zumal sie auch zur Bestimmung des Stiles der Tessiner Malereien herangezogen worden sind, und aus ihnen auf das ikonographische Programm der verlorenen Tessiner Chöre geschlossen werden kann.

Gegenüber unsern Kirchen haben jene den Vorzug, dass sie nicht nur in ihrer baulichen Struktur rein erhalten sind, sondern dass sie auch eine vorzügliche Restaurierung erfahren haben.<sup>27</sup>

Die beste Vergleichsmöglichkeit bieten S. Stefano in Lentate und das nahe dabei gelegene Oratorio di Mocchirolo in der Brianza sowie SS. Ambrogio e Caterina in Solaro, weil diese, ähnlich wie die meisten Kirchen des Tessins, architektonisch bescheidene kleine Bauten sind.

Die Kapellen von Lentate und Mocchirolo wurden durch die Signori der Gegend, Mitglieder der Familie Porro, nach der Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut und ausgeschmückt. In beiden ist auf der rechten Seitenwand des Chores ein

grosses Bild des Stifters mit seiner Familie angebracht, wie er, in Lentate dem heiligen Stephanus, und in Mocchirolo der thronenden Madonna, das Modell des Gotteshauses darbringt.

Im Kirchlein von *Lentate*<sup>28</sup>, das Stefano Porro als sein Mausoleum errichten liess, ist der Chor mit einem grätigen Kreuzgewölbe bedeckt. Nicht die Majestas Domini, sondern die Krönung Mariae ist im östlichen Gewölbefeld zu sehen. Das nördliche wird von Markus und Lukas, das südliche von Johannes und Matthäus eingenommen, wobei die Evangelisten an chorgestühlartigen Pulten sitzen und schreiben. Die nördliche Gewölbekappe enthält zwei Bischöfe. In den Zwickeln sind in Rundmedaillons hier ein Bischof und ein Mönch und bei den Evangelisten ihre Embleme angebracht. Die ganze Ostwand bedeckt ein grosses Bild der Kreuzigung. Auf der Evangelienseite des Chores ist das Grab des Stifters in einer Art Loge eingelassen. An der Wand dahinter ist Christus als Schmerzensmann im Grabe stehend gemalt und vorne an der Brüstung wurde eine metrische Inschrift eingemeisselt, die das Datum 1368 und Namen und Stand des Verstorbenen trägt, der Pfalzgraf und Berater von Galeazzo Visconti war. Gegenüber auf der Epistel-seite das oben erwähnte Dedikationsbild, auf dem vor dem aufrecht stehenden Heiligen Stefano Porro mit dem Kirchenmodell, seine Gattin Caterina und drei erwachsene Söhne und drei Töchter knien. Am Triumphbogen, in dessen Wölbung in Medaillons die zwölf Apostel zu sehen sind, ist in dieser Kapelle, die ja als Begräbniskirche erbaut wurde, das Jüngste Gericht und die Auferstehung der Toten gemalt.

Das Schiff der Kirche ist auf allen drei Wänden in zwei Zonen übereinander mit Szenen aus der Legende des Titelheiligen ausgemalt. Toesca unterscheidet zwei Hände, deren Unterschied vor allem in der Behandlung der Gesichter deutlich wird. Der bessere Maler modelliert mit weichen Übergängen, ohne starke Schatten, wogegen der andere grüne Schatten und harte Konturen verwendet. Demnach ist die Kreuzigung diesem zuzuschreiben, denn die Gesichter sind bis zu Grimassen verzerrt, die Bewegungen eckig und die zwar reichen Drapierungen der Gewänder hart und metallisch (Toesca Abb. 192). Aber die ganze vielfigurige Komposition ist gewandt in Gruppen aufgeteilt und eine detaillierte Naturbeobachtung macht sich, trotz der oft etwas ungeschickten Wiedergabe im Einzelnen, bemerkbar. Dieselbe Beobachtungsgabe und das Eingehen auf Details ist auch für alle übrigen Bilder der Kapelle charakteristisch, sowohl in der Legende des heiligen Stephanus, als auch in den Bildern des Chores. Die Mitglieder der Stifterfamilie, in der modischen Tracht ihrer Zeit, alle streng im Profil gezeichnet, sind fein voneinander unterschieden (Toesca, Abb. 191). Von gleicher hervorragender Beobachtung und Ausführung sind die Auferstehenden im Gerichts-bild, die sich hier aber nicht als kleine Figürchen aus den Gräbern erheben, wie dies sonst die übliche Darstellung ist, sondern in feierlichem Zuge anbetend sich Christus in der Mandorla nähern. Eine gut erhaltene Gruppe von Frauen und Mädchen zeigt in der Unterscheidung der ersten Profillinie der Gesichter sowie in der zarten Modellierung und Differenzierung der nackten Körper die Hand des besseren Meisters (Toesca, Abb. 193).

Um einige Jahre später, ans Ende des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts datiert Toesca die Fresken im Oratorium von *Mocchirolo*.<sup>29</sup> Am Tonnengewölbe

des Chores ist die Majestas Domini zu sehen, Christus thront auf einem Regenbogen in der Mandorla, umgeben von den Symbolen der Evangelisten (Toesca, Abb. 187). Die Ostwand nimmt ebenfalls das Bild der Kreuzigung ein, hier auf wenige Figuren konzentriert und mit mehr innerem dramatischem Gefühl erfasst als in Lentate. Rechts vom Kreuz steht Johannes, links sinkt Maria ihren Begleiterinnen in die Arme, und unter dem Kreuz kniet Magdalena und unterstützt mit ihren Händen die Füße Jesu. Schwebende Engel fangen in Kelchen das Blut aus seinen Wunden auf (Toesca, Abb. 186). Auf der Epistelseite ist das Bild des Stifters mit seiner Familie dargestellt (Toesca, Abb. 190). Es handelt sich wohl ebenfalls um ein Mitglied der Familie Porro, kann indessen nach den Gesichtszügen von ihm und seiner Gattin zu schliessen nicht Stefano sein, denn in beiden Bildern sind die Züge äusserst individuell gegeben, also gewiss getreue Bildnisse. Hier knien hinter dem Stifterpaar vier Söhne und fünf Töchter, alle in jugendlichem Alter, vom Halbwüchsigen bis zum Kleinkind. Die Madonna sitzt auf einem reich verzierten gotischen Thron und hält auf ihrem Schooss das Jesuskind, das sich vornüber beugt und seine Ärmchen dem ihm dargebotenen Kirchenmodell entgegenstreckt. Den Hintergrund bildet in schräg aufsteigender Reihe ein Chor von Engeln. Auf der Wand gegenüber ist der heilige Ambrosius zu sehen, der an einem Schreibpult sitzt und die Geissel gegen die Ungläubigen schwingt; daneben die mystische Vermählung der heiligen Katharina (Toesca, Abb. 188). Breite Borten mit Pflanzenmotiven, Ornamenten und Medaillons rahmen die Bilder ein. Auch hier könnten zwei Maler am Werke gewesen sein. Dafür würde die völlig verschiedene Auffassung der Madonna im Stifterbild und in der Vermählung der Katharina sprechen. Hier ist die Maria als reife Frau wiedergegeben, deren ernste Züge durch ein Lächeln erhellte sind. Ihr Gesicht ist stark modelliert mit grünlichen Schatten über einem kontrastreichen rosa Inkarnat, auf dem andern Bild dagegen hat ihr der Maler ein zartes junges Antlitz gegeben. Auch das Kind ist in beiden Gemälden durchaus verschieden: beim Stifter ein nackter, rundlicher Putto mit kindlichen Bewegungen, bei der heiligen Katharina ernst und ganz in ein hochgeschlossenes Kleidchen gehüllt. Ebenso sind die gotischen Thronessel stark voneinander unterschieden. Toesca ist jedoch der Ansicht, dass die ganze Kapelle vom selben Maler ausgestattet worden ist, und dass es eben die Fähigkeit dieses hervorragenden Meisters war, seine Farbgebung zu ändern und in diesem Fall also auch die Auffassung des gleichen Themas. Von ganz besonderer Schönheit ist die heilige Katharina (Toesca Tafel XII). In ein kostbares, malvenfarbiges Brokatgewand gekleidet, kniet sie im Profil neben dem Thron. Ein langer Schulterkragen aus Hermelin fällt bis auf den Boden; das schlichte hellblonde Haar ist am Rücken auf Schulterhöhe zusammengebunden und öffnet sich dann in einem Schwall von Locken. Eine Krone kennzeichnet die Heilige als Prinzessin, die somit etwas vom luxuriösen Leben in der Lombardei im Trecento widerspiegelt.

Toesca schätzt die Malereien von Mocchirolo als die edelsten des Trecento in der Lombardei, dank der Ausgewogenheit der Komposition, der reichen Farbenskala und der überaus differenzierten Charakterisierung. So ist es nicht zu verwundern, dass sie mit dem bedeutendsten lombardischen Namen des 14. Jahrhunderts in Verbindung gebracht worden sind, mit Giovanni da Milano.<sup>30</sup> Toesca findet jedoch, dass der unbekannte Meister, der zwar Giovanni sehr nahe ge-

standen hat, diesen noch übertreffe, sowohl in der Form, als auch in den intimen ästhetischen Werten. Er unterscheidet die verschiedenen Charaktere deutlicher als Giovanni, der nur einen einzigen Typus hat.

Auch die Fresken von SS. Ambrogio e Caterina in *Solaro*<sup>31</sup>, wo 1365 das Oratorium von Ambrogio Birago errichtet wurde, werden mit Giovanni da Milano in Verbindung gebracht. Architektonisch ist dieses Kirchlein ein ebenso bescheidener Bau wie die beiden vorher besprochenen: quadratischer Chor eine Stufe erhöht mit Kreuzrippengewölbe, eine Art Vorjoch mit Tonnengewölbe auf gleicher Höhe wie das Schiff und dieses ebenfalls quadratisch und gleich gewölbt wie der Chor. Wahrscheinlich war die ganze Kirche ursprünglich ausgemalt. Vollständig erhalten ist noch der Chor. An der Ostwand eine grosse Kreuzigung (Toesca, Abb. 173), die von der lokalen Tradition Giovanni da Milano zugesprochen wird, und die in der Tat mit den schweren, kräftig modellierten Gestalten diesem Meister nahe steht, aber doch nicht, wie Toesca nachweist, von seiner Hand sein kann, da vor allem das Kolorit ganz anders ist. Die Figuren der Trauernden, Heiligen und Krieger unter dem Kreuz sind ganz an den vorderen Bildrand gerückt, ohne Angabe des felsigen Geländes, das auf den andern Kreuzigungsbildern immer den Boden bildet. Sie sind ruhiger und breiter als diejenigen von Lentate, aber sehr ähnlich gruppiert. Die Auffassung in *Solaro* ist weniger dramatisch, aber würdiger als dort.

In den vier Gewölbekompartimenten sitzen die Evangelisten auf grossen gotischen Thronsesseln. Die Gewölberippen sind mit breiten vielfarbigen Ornamentborten geschmückt; im Schlußstein das Agnus Dei. Auf den Seitenwänden zunächst der Chorwand sind die Titelheiligen der Kirche zu sehen, rechts S. Katharina mit Palmzweig und Rad, in elegantem rotem Gewand und hermelingefüttertem Mantel, links der heilige Ambrosius im Bischofsornat mit Buch und Geissel. Über beiden die Büste eines Propheten. Anschliessend je ein Fenster, neben dem die Wand in kleine Felder aufgeteilt ist. Auf der Evangelienseite acht Szenen aus dem Marienleben: Joachim, der den Armen Speise und Almosen verteilt; seine Vertreibung aus dem Tempel; wie er die Botschaft des Engels in der Wüste erhält; die Begegnung an der goldenen Pforte; die Geburt Mariae; Tempelgang Mariae; Verlobung und Vermählung. Auf der gegenüberliegenden Wand die Verkündigung; Heimsuchung; Anbetung der Hirten; Flucht nach Ägypten und Anbetung der Weisen (Toesca, Abb. 175). Den Triumphbogen schmückt auf der Chorseite die Verkündigung mit Gott-Vater, von Cherubim umgeben, im Scheitel. In der Bogenrundung die Halbfiguren der Apostel mit der Pfingstflamme.

Von den Malereien im Schiff sind diejenigen am Gewölbe besonders bemerkenswert. Sie zeigen das erste Menschenpaar, und zwar in einer von der gewohnten Ikonographie abweichenden Weise: Adam und Eva beten Gott an; die Versuchung; die Vertreibung aus dem Paradies. Hier knien sie, mit Hemden bekleidet, anbetend vor Gott-Vater, während sie sonst in dieser Szene durch den Engel mit dem Schwert aus der Paradiesespforte getrieben werden. Im letzten Bild sieht man beide bei der Feldarbeit, auch Eva hackt den Boden, wo sie sonst auf andern Darstellungen die Spindel dreht.

An der Nordwand in der Lünette: Christus als Richter in der Mandorla thronend, von der aus vier Engel in allen Richtungen die Posaunen blasen. Auf beiden

Seiten kommen Heilige herzu, links die Frauen, von S. Agatha angeführt, rechts, von Johannes dem Täufer geleitet, die Männer.

Im Vorjoch ist auf der Südseite das Bild der Frauen mit dem Engel am leeren Grab zu sehen, das Gewölbe hier und die übrigen Wände der Kirche sind getüncht.

Alle Bilder zeigen die charakteristischen Züge der lombardischen Trecentomalerei: kräftige, breit gezeichnete Figuren, die sich von der Giotto-Nachfolge herleiten, eine harmonische Farbgebung und starke hell-dunkel Kontraste in der Modellierung, sowie einen naiven Realismus und die Freude an der Schilderung im Detail.

Ein architektonisch und historisch bedeutenderer Bau und zugleich in der Entwicklung der lombardischen Trecentomalerei dadurch von besonderer Wichtigkeit, weil die Fresken datiert sind, ist die Abteikirche SS. Pietro e Paolo in *Viboldone*, südlich von Mailand an der Strasse nach Pavia gelegen.<sup>32</sup> Von 1177, dem Datum ihrer Gründung, bis ins 16. Jahrhundert gehörte die Abtei den Humiliaten. Wie eine Inschrift an der Fassade aussagt, liess Guglielmus de Villa 1318 die Kirche als dreischiffige Pfeilerbasilika mit vier Jochen und einem Vorjoch vor dem Chor neu erbauen.

Das letzte Joch des Mittelschiffes und das Vorjoch des Chores sind reich mit Malereien geschmückt, wogegen im Chor selbst die Fresken nicht mehr erhalten sind. Eine *Maiestas Domini* lässt sich aus spärlichen Resten noch vermuten. Am Bogen des Vorjoches in der Lünette gegen Osten sitzt in feierlicher Frontalität die Madonna auf einem grossen gotischen Marmorthron. Zu ihrer Rechten die Heiligen Johannes Baptista und der Erzengel Michael, der den zu seinen Füssen knienden Stifter vorstellt, zu ihrer Linken ein Bischof und S. Bernhard. Darunter eine Inschrift und das Datum 1349.

Toesca sieht in diesem Bild einen starken toskanischen Einfluss, sowohl in der Komposition als auch in der Ponderation der Figuren. Im gegenüberliegenden Bogenfeld ist eine Darstellung des Jüngsten Gerichts zu sehen, die sich auch auf die beiden anschliessenden Wände ausbreitet. In der Regenbogenglorie, die von acht grossen Engeln mit Posaunen und den Werkzeugen der Passion umgeben ist, thront Christus. Zu seiner Linken die Hölle, zu seiner Rechten in dichten Scharen die Seligen und kleine Figürchen, die sich aus den Gräbern erheben. Auf die seitlichen Wände sind die Apostel, angeführt von Maria und Johannes, verteilt, sowie die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse und die Streiter Christi. Darunter an den Wänden waren die Kirchenväter in Thronesseln gemalt, jetzt sind sie aber kaum noch sichtbar, da sie, wie auch die andern Bilder, sehr unter der Feuchtigkeit gelitten haben. Das Gewölbe ist übertüncht.

Im letzten Joch des Schiffes ist am Triumphbogen die Kreuzigung dargestellt. Gegenüber Solaro, wo eine gemessene Ruhe und stille Trauer vorherrscht, ist hier alles nervöse Bewegung. Die Figuren sind frei gruppiert und führen durch Rücken- und Schrägansichten in die Tiefe, wodurch ein Raumillusionismus erzielt wird, wie wir ihn in dieser Zeit sonst noch nicht finden. In den Eckzwickeln der Lünette sind Adam und Eva in Rundmedaillons gemalt, eine ikonographisch seltene Zusammenstellung der Erbsünde mit der Erlösung durch das Kreuz. Auch hier wieder das Gegenspiel der Bewegung, die graziöse Gestalt der Eva schräg von

hinten gesehen, Adam, der ihr den Apfel entgegen hält, frontal (Toesca, Abb. 178). Die Lünetten zu beiden Seiten sind in einzelne Bilder aufgeteilt. Auf der rechten Wand Szenen aus der Passion Christi: das Abendmahl; Jesu Gebet in Gethsemane; Gefangennahme; Geißelung und Kreuztragung. Auf der gegenüberliegenden Wand die Beweinung Christi, der ungläubige Thomas; Himmelfahrt und Pfingsten (Toesca, Abb. 177).

Die vier Gewölbekompartimente zeigen die Verkündigung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und Taufe Christi (Toesca, Abb. 176). In dieser Kirche müssen aber verschiedene Maler gearbeitet haben, denn die Bilder im Presbyterium sind von ungleich höherer Qualität, sowohl in der Komposition als auch in der Ausführung im Einzelnen. Christus im Weltgericht (Toesca, Abb. 162) ist stark von Giotto's Typus in der Arenakapelle von Padua beeinflusst, er könnte nach Haltung und Gewand zu schliessen geradezu eine Kopie davon sein. Auch in den übrigen Figuren des Gerichts — soviel davon noch zu erkennen ist — fällt der Zusammenhang mit der Kunst Giotto's auf. Die Malereien im letzten Schiffsjoch haben einen ganz anderen und auch unter sich wieder verschiedenen Charakter. Im Gewölbe sind die Figuren schlank und überlang mit kleinem Kopf und eckigen Bewegungen. Demselben Maler wäre auch die Kreuzigung zuzuschreiben. In den Passionsszenen dagegen füllen die Menschen dicht gedrängt die kleinen Bildräume bis an den oberen Rand aus; natürliche Bewegungen, kräftige Körper in faltenreiche Mäntel gehüllt, unterscheiden sie von den Vorhergenannten. Auch in diesen Bildern kann man gewisse Anklänge an Giotto feststellen, wenngleich nicht so deutlich wie an denen des Vorjoches.

Aus der Stilanalyse dieser Zyklen, die wohl untereinander verwandt, aber doch alle voneinander verschieden sind und auch mit den Werken Giovannis da Milano in Florenz gemeinsame Züge aufweisen, zieht Toesca den Schluss<sup>33</sup>, dass um die Mitte des Trecento die Kunst Giotto's in der Lombardei schon weit verbreitet war, und dass um diese Zeit bereits eine eigene lombardische Schule bestanden hat, an der Giovanni seinen Stil gebildet haben könnte, bevor er sich in Florenz niederliess.

## *Die Malereien des 15. Jahrhunderts*

Das 15. Jahrhundert, aus dem die grösste Zahl von Chorausmalungen erhalten ist, bringt sowohl in künstlerischer, als auch in thematischer Hinsicht einen Rückschritt gegenüber dem vierzehnten. Mit wenigen Ausnahmen waren in dieser Zeit primitive, handwerkliche Maler an der Arbeit, die inhaltlich auf das Grundprogramm, wie es sich in der Romanik herausgebildet hatte, zurückgriffen, dieses manchmal mit neuen Elementen variiert, oft aber auch ohne Aenderung übernahmen. Stilistisch lehnten sie sich an die Gotik an, ohne jedoch (mit Ausnahme von Ascona und Morcote) die künstlerische Höhe der trecentistischen Malerei zu erreichen. Somit kann man denn das ganze Quattrocento im Tessin mit vollem Recht noch zur mittelalterlichen Malerei zählen. Die Auswirkungen der grossen italienischen Kunst, die noch im vorhergehenden Jahrhundert die abgelegensten Täler dieser Provinz erreicht hatten, kamen im 15. Jahrhundert nicht mehr zur Geltung. Die Frührenaissance hinterliess sozusagen keine Spuren. Erst in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts setzt auch im Tessin die Renaissance ein.

Im Gegensatz zur Qualität steht die Quantität. Es ist eine Zeit überaus fruchtbaren Schaffens. Nicht nur die Hauptkirchen der Gemeinden, sondern auch einsame Bergkirchen bis zu kleinsten Kapellen waren das Objekt malerischer Ausstattung. Diese wurde von einheimischen und von aus der Lombardei eingewanderten Malern ausgeführt. Es ist auffallend, dass trotz den zahlreichen Kriegen zwischen den Eidgenossen und den Herzögen von Mailand, worunter das Gebiet des Tessin während dieses Jahrhunderts fast ununterbrochen zu leiden hatte, so viel zur Ausstattung der Gotteshäuser getan worden war. Vielleicht ist gerade darin der Grund zu suchen: dass nämlich durch den Krieg die Frömmigkeit gesteigert wurde und durch Aufträge oder Stiftungen das Unheil abgewendet werden sollte.

Die oben erwähnte, nicht eben hochstehende Qualität steht damit aber nicht in Zusammenhang, so etwa, dass man es sich infolge der politischen Situation nicht leisten konnte, grosse Künstler zu berufen; denn die beiden Maler, die wir mit Namen kennen, Cristoforo und Nicolao da Seregno, denen die meisten Tessiner Gotteshäuser des Quattrocento ihre Ausmalung verdanken, wurden zu ihrer Zeit hochgeschätzt, was aus der Höhe ihrer Besoldung hervorgeht.<sup>1</sup> Ausser der Ausstattung von Chören oder ganzen Kirchen und Kapellen gibt es von diesen Malern zahllose Heilige und Madonnen als Andachts- oder Votivbilder im Innern der Kirchen und an deren Aussenmauern sowie an Wohnhäusern und Ställen.

Die nachfolgende Aufzählung der Chöre richtet sich nach deren architektonischer Form, weil diese bestimmend ist für die Anordnung der Malerei. Dabei ist festzuhalten, dass die Bauten oft wesentlich älter sind als ihre Ausmalung.

Neben der halbrunden Apsis und dem quadratischen Chor mit Kreuzgewölbe kommt im 15. Jahrhundert auch der gerade geschlossene Chor mit Tonnengewölbe vor.

Halbrunde Apsiden weisen folgende Kirchen auf: S. Nicolao in Giornico, SS. Pietro e Paolo in Biasca, SS. Ambrogio e Carlo in Negrentino oberhalb Prugiasco im Bleniotal, S. Bartolomeo in Croglio (Malcantone), S. Ambrogio in Segno/Cavagnago (Leventina) und die beiden kleinen Bergkirchen von Curogna und Ditto oberhalb Cugnasco (Magadino-Ebene).

Mit einem Tonnengewölbe gedeckt sind die Chöre von S. Maria di Castello bei Giornico, S. Giorgio in Losone, S. Martino in Deggio (Leventina) und die Kapellen von Semione, Lottigna und Torre im Bleniotal.

Einen quadratischen Chorgrundriss und Kreuzgewölbe haben S. Maria della Misericordia in Ascona, die ehemalige Spitalkapelle S. Antonio Abate in Morcote, S. Marta bei Carona, S. Michele in Palagnedra im Centovalli und S. Fedele in Verscio (Pedemonte).

Das Programm der Chorausmalung wird durch die Architektur nur in formaler, nicht in ikonographischer Hinsicht beeinflusst. Bei jeder der genannten Chorformen besteht die Möglichkeit, dass die Grundelemente des ikonographischen Schemas, wie wir es aus der Romanik kennen, vorkommen. In den Apsiden und den tonnengewölbten Chören werden sie ziemlich getreu weiter verwendet, während im kreuzgewölbten Chor neben den traditionellen auch neue Elemente in Erscheinung treten. Von den ikonographischen Grundelementen treten die Kirchenväter erst in diesem späten Zeitpunkt in Erscheinung.

### *1. Beschreibung des ikonographischen Schemas nach der architektonischen Form des Chores*

Um bei der Menge der Objekte die Übersicht zu erleichtern, nehmen wir für jede Raumform ein Beispiel heraus und gruppieren um dieses die andern Kirchen.

Die *Apsis* ist nicht nur architektonisch, sondern auch ikonographisch die am meisten archaische Form. Als Beispiel diene der nördliche Chor der zweischiffigen Kirche SS. *Ambrogio e Carlo in Negrentino*. Sie weist verschiedene Bauperioden auf und hat ihre Ausstattung durch mindestens drei Maler erfahren, die in den verschiedenen Epochen gearbeitet haben. Beim nördlichen Chor handelt es sich jetzt um die zweite Epoche, Mitte des Quattrocento, während wir die erste bereits im Kapitel über die romanischen Malereien behandelt haben.

In der Halbkuppel ist die *Maiestas Domini* dargestellt. Christus thront, die rechte Hand im Segensgestus erhoben, in der linken das offene Buch, auf einem Regenbogen, eingeschlossen von einer spitzovalen Mandorla, die mit demselben Schuppenmuster und in den gleichen Farben wie der Regenbogen des Thrones gemalt ist. Die Mandorla ist umgeben von vier Evangelistensymbolen in Menschengestalt mit Flügeln und den Köpfen der Symbole. Sie halten lange, verschlungene Spruchbänder und zwei von ihnen, Matthäus und Johannes, stützen mit der einen Hand die Mandorla. An der Wand unter der Halbkuppel sind die Apostel in Dreiergruppen aufgereiht. Drei kleine Rundbogenfenster unterteilen diese Gruppen. Das Fenster rechts wurde im 17. Jahrhundert vergrössert, wodurch die drei letzten Apostel in der Reihe zerstört wurden. Jeder hält die Bibel und den meisten ist ihr Attribut beigegeben. Auf Kopfhöhe zeigt ein eingerolltes weisses Band in gotischen Minuskeln den Namen an, von links nach rechts: Petrus, Johan-

nes, Jakobus major; Andreas, Matthias, Bartholomäus; Simon, Matthäus, Jakobus minor; Philippus, Thomas, Thaddäus. Den Sockel verziert eine gemalte Draperie. In der Wölbung des Bogens sind in Rundmedaillons die Brustbilder der zwölf Propheten gemalt, auch diese mit einem dekorativ geschlungenen Schriftband versehen, an den seitlichen Pfeilern links S. Stephanus, rechts S. Katharina. Den Bogenfalz, dessen Scheitel das Agnus Dei einnimmt, schmückt ein spiralförmiges Rollband. In den Zwickeln gegen das Kirchenschiff zu erblickt man die Verkündigung: links der Engel, rechts Maria am Betpult.

Dasselbe ikonographische Schema weisen die Kapellen S. Martino in *Ditto* und SS. Anna e Cristoforo in *Curogna* sowie die Kirche S. Bartolomeo in *Croglio* auf, mit dem Unterschied, dass der Bogen der Apsis nicht gefalzt ist, so dass die Apsis direkt an das Schiff anschliesst und daher die Propheten wegfallen.

Dieses Schema ist genau gleich schon in der Romanik angewendet worden. Die Linie wurde nur im Trecento unterbrochen. Was aus jenem Jahrhundert alles verloren gegangen ist, wissen wir allerdings nicht, aber schon die wenigen noch vorhandenen Chöre zeigen, dass damals neue und unter sich wieder verschiedene Grundsätze für die Gestaltung des ikonographischen Programms zur Anwendung kamen. Eine formale Neuerung gegenüber der Romantik zeigt sich in der aus der Gotik (Castel S. Pietro) übernommenen Gestaltung der Evangelisten. Während des 15. Jahrhunderts werden diese, mit wenigen Ausnahmen, in Menschengestalt mit den Köpfen der Symbole und mit Flügeln dargestellt, eine Formulierung, die, wie wir einleitend erwähnt haben, schon in frühchristlicher Zeit und später in Miniaturen benützt wurde.

Eine andere Ausgestaltung hat die Apsis von S. Nicolao in *Giornico* erfahren. In der Halbkugel ist die traditionelle Maiestas Domini zu sehen, bei der aber die Evangelisten durch ihre Embleme vertreten sind. Dagegen zeigt die Wand, die durch einen Fries von perspektivisch gemalten Balkenköpfen von der Halbkuppel getrennt ist, nicht die Apostel, sondern eine Reihe von Heiligen. Die Mitte der Apsis ist durch ein Rundbogenfenster eingenommen, mehr nach rechts befindet sich ein zweites. Die Figuren repräsentieren von links nach rechts: einen Bischof (S. Gotthard?), S. Victor als Ritter mit der Fahne Christi. Petrus als Papst auf dem Faltstuhl thronend, die Rechte segnend erhoben, in der ebenfalls erhobenen Linken den Doppelschlüssel haltend; dann folgt ein Zuber, in dem drei nackte Kinder sich betend gegen den heiligen Nicolaus wenden, der im Bischofsornat daneben steht.<sup>2</sup> Auf der andern Seite des Mittelfensters folgt die Gruppe von Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, daneben das nächste Fenster, und als letzte zwei weibliche Heilige — S. Margaretha und S. Barbara. Auf Schriftbändern, die in dekorativer Weise auf Kopfhöhe zwischen den Figuren angeordnet sind, stehen in gotischen Minuskeln ihre Namen: «figura secti victoris» etc. Der Sockel ist auch hier mit einer Draperie bemalt.

Auch in SS. *Pietro e Paolo* in *Biasca* ist das traditionelle Schema abgeändert. Aber nur die Gestalt des thronenden Christus in der Regenbogenglorie gehört noch dem 15. Jahrhundert an, die übrigen Malereien sind ins sechzehnte zu datieren.

Eine ähnliche Traditionsgebundenheit zeigen die Chöre mit *Tonnengewölbe*, nur dass hier entsprechend der architektonischen Veränderung eine andere Bild-

verteilung erfolgt. Auf dem Gewölbe erscheint durchgehend die *Maiestas Domini*, und zwar so, dass die *Mandorla* sich von Westen nach Osten über das ganze Gewölbe erstreckt und die Evangelistensymbole in den vier Ecken angeordnet sind. Das Mittelbild an der Ostwand nimmt gewöhnlich Christus am Kreuz mit Maria und Johannes ein. Auf die seitlichen Wände sind aber, dem individuelleren Zug des Zeiteistes entsprechend, nicht die Apostel — wie man annehmen könnte —, sondern einzelne Heilige verteilt.

Die kleine Kapelle *S. Francesco bei Torre* im Bleniotal kann als Typus gelten: Am Gewölbe die *Maiestas Domini* mit den Symbolen der Evangelisten, an der Ostwand der Kruzifixus, rechts Maria, links Johannes. Auf der linken Wand ist die Stigmatisation des heiligen Franziskus abgebildet; hinter dem Cherubim sieht man die *Portiuncula*-Kapelle. Daneben ist das Bild des heiligen Bernhardin von Siena, neben dem eine Mitra und drei Bischofsstäbe aufgereiht sind. Auf der gegenüberliegenden Wand sind die Heiligen Katharina und Bartholomäus und zwischen ihnen eine Inschrift mit dem Datum 1455 zu sehen. In den Bogenwickeln an der Stirnwand der Kapelle lässt sich aus den spärlichen Resten die Verkündigung vermuten.

Eine ganz ähnliche Ausschmückung hat die weiter talabwärts gelegene Kapelle *S. Michele bei Lottigna* erfahren. Hier wurden an der etwas breiteren Ostwand zu beiden Seiten der Kreuzigungsgruppe noch zwei Heilige hinzugefügt, links S. Sebastian und rechts ein junger Heiliger mit Schwert und Palme. Auf den Seitenwänden ebenfalls eine Anzahl Heiliger sowie eine 1455 datierte Stiftungsinschrift. Die Kapelle im Friedhof von *Semione*, gleichfalls im Bleniotal, zeigt als Erweiterung des ikonographischen Programms in der Ostpartie des Gewölbes die Kirchenlehrer, je zwei in einer Doppelschreibbank sitzend, links Gregor und Hieronymus, rechts Augustin und Ambrosius. An die Nordwand ist die Anbetung der Heiligen drei Könige gemalt, an die Südwand eine Reihe von Heiligen mit übergeschriebenen Namen: Christoforus, Lucius, Sebastian, Margaretha, Mamette, Dominica.

Diese drei Kapellen, die architektonisch und ikonographisch eine Gruppe bilden, zeigen, dass auch in solch bescheidenem Rahmen Variationsmöglichkeiten, welche sich auf die Hauptbestandteile des Schemas beziehen, bestehen.

Die beiden andern Kirchen mit Tonnengewölbe, *S. Maria di Castello bei Giornico* und *S. Giorgio in Losone* sind unter sich wiederum verwandt. Auch hier im Gewölbe die *Maiestas*, in Giornico sind die Embleme der Evangelisten, und in Losone die geflügelten Wesen mit den Symbolköpfen beigegeben. In Losone ist das Mittelbild der Ostwand, die Kreuzigung, dadurch erweitert, dass zwei schwebende Engel das Blut aus Christi Wunden in Kelchen auffangen. Den Hintergrund bildet eine zinnengekrönte, vorne mit Sträuchern bewachsene Mauer, über welcher die Türme der Stadt Jerusalem aufragen. Links kämpft der Heilige Georg, der Schutzpatron der Kirche, unberitten gegen den Drachen, rechts steht S. Victor und in den Ecken des Stichbogens ist das Brustbild je eines Propheten. Die untere Partie der Wand wird in der Mitte durch die gemauerte Altarmensa eingenommen. Unter den Heiligen Georg und Victor sind quadratische Fenster ausgebrochen, zu deren Seiten sich links die thronende Madonna, rechts Paulus befanden (nach Rahn);

heute nicht mehr zu erkennen. Die seitlichen Partien der Rundtonne, deren Wölbung fast bis zum Boden reicht, sind übertüncht.

Eine grundsätzliche Änderung im Programm finden wir in S. Maria di Castello bei *Giornico*, wo im Mittelbild der Ostwand nicht die Kreuzigung, sondern der Drachenkampf des heiligen Georg vorkommt. Der Heilige reitet von links her gegen den Drachen, den Margaretha an einer Kette hält.<sup>3</sup> Links vom Altar der heilige Victor, rechts ein Märtyrer. Die Seitenwände sind, wie in den Kapellen des Bleniotales mit einzelnen Heiligen bemalt. Diese Abweichung vom herkömmlichen Schema ist umso auffallender, als es sich hier ja nicht um eine Georgs- sondern um eine Marienkirche handelt. Das lässt sich aber daraus erklären, dass der halbrunde Südchor der ältere ist und sich in diesem, ehe er im 17. Jahrhundert übermalt wurde, die Bilder der Marien-Legende befunden haben dürften. Auch die späteren Bilder der Barockzeit sind heute zum grössten Teil zerstört.

Die kleine Kirche *S. Martino in Deggio*, auf einer Terrasse auf der linken Talseite der Leventina gelegen, hat ebenfalls einen mit halbrunder Tonne gedeckten Chor mit dem traditionellen Schema an Gewölbe und Ostwand. Aber die Seitenwände sind nicht wie üblich mit einzelnen Heiligenfiguren bemalt, sondern rechts war, nach spärlichen Überresten zu schliessen, die Kreuztragung, links die Grablegung dargestellt. Am Triumphbogen ist die Verkündigung noch gut erhalten. Sie zeigt als ikonographische Bereicherung im Scheitel des Bogens in einer runden Regenbogaureole Gott-Vater, der sich der Madonna zuwendet und ihr das Jesuskind und die Taube des Heiligen Geistes entgegenschickt.

Bei dieser Chorform fehlen also in jedem Fall die Apostel. Was der Grund für diese Abweichung war, ist nicht ersichtlich. Einzig liesse sich vermuten, die Maler seien nur für das Gewölbe und die Ostwand an das feststehende Schema gebunden gewesen und hätten für die Bemalung der seitlichen Wände freie Hand gehabt; oder aber, dass die Seitenwände ihre Bemalung privaten Stiftungen zu verdanken hatten.

Die Ende des 14. Jahrhunderts entstandene, eingehend beschriebene Chorausmalung von S. Maria in Selva, Locarno, zeugt als hervorragendes Beispiel dafür, dass von den drei erwähnten Chorformen die mit Kreuzgewölbe gedeckten Chöre den grössten Raum für die malerische Ausschmückung bieten; denn hier stehen nicht nur gegenüber einem einheitlichen Gewölbefeld vier Kompartimente zur Verfügung, sondern es kommen auch die Lünetten dazu, die gewöhnlich den Platz für eine biblische Szene abgeben. Im Kreuzgewölbe sind der *Maestas Domini* stets die Kirchenlehrer beigesellt.

Als Beispiel für das traditionelle Programm diene, weil hier am vollständigsten durchgeführt, der alte Chor von *S. Michele in Palagnedra*. Das östliche Gewölbekompartiment wird von der *Maestas Domini* eingenommen. Christus thront in der spitzovalen Mandorla auf dem Regenbogen, die Rechte im Segensgestus erhoben, mit der Linken das aufgeschlagene Buch des Lebens haltend. In den tief herabgezogenen Zwickeln stehen auf jeder Seite zwei Evangelisten mit den Köpfen der Symbole und stützen mit erhobenen Händen die Mandorla. In der Nordkappe sind die Kirchenlehrer Gregor und Hieronymus, in der südlichen Ambrosius und Augustin. Sie sitzen in Muschelnischen paarweise auf hochlehnigen Bänken vor einem langen Schreibpult meditierend schreibend oder die Feder spitzend. In

jedem Eckzwickel schwebt ein Engel mit einem Schriftband. Die westliche Gewölbekappe enthält drei stehende Heilige: in der Mitte der Kirchenpatron, S. Michael, der das Schwert über der Seelenwaage schwingt, links S. Victor, der Titelheilige der ältesten Kirche der Gegend (S. Vittore, Muralto), als Ritter mit der Kreuzfahne und rechts S. Abundius, Bischof von Como. Die Ostwand schmückt eine ausführliche Darstellung der Kreuzigung, die hier als Golgathaszene wiedergegeben ist und nicht als Andachtsbild, wie in den bisher geschilderten Chören. An den beiden Seitenwänden stehen auf jeder Seite sechs Apostel mit ihren Attributen und den Artikeln des Credo. An der Nordwand: Petrus, Paulus, Johannes, Andreas, Jacobus maior. An der Südwand: Thaddäus, Matthias, Thomas, Simon, Jacobus minor, Philippus (?). Die nördliche Lünette enthält die Kreuztragung, in den Ecken in Rundmedaillons das Brustbild eines Propheten, die südliche Christus in Gethsemane, in den Medaillons einen Engel.

Der Sockel war auf allen drei Seiten mit den Monatsdarstellungen geschmückt.<sup>4</sup>

In *S. Fedele in Verscio* und in *S. Maria della Misericordia in Ascona* sind die Apostel an den Seitenwänden durch andere Darstellungen ersetzt. Dagegen ist im Gewölbe das gleiche Schema ausgeführt, wobei der Inhalt des westlichen Feldes, das thematisch nicht gebunden ist, variiert. In Ascona sind es ebenfalls drei stehende Heilige, ein Papst zwischen zwei Bischöfen in tabernakelartigen Nischen, flankiert durch die Verkündigung; in Verscio ist dort die Himmelfahrt Christi zu sehen. An der Ostwand sind ebenfalls, wie üblich, die Kreuzigung und im Triumphbogen die Propheten gemalt. (Letztere sind in Palagnedra wegen des Umbaus nicht mehr erhalten.)

Eine besondere Stellung — vom ikonographischen Gesichtspunkt aus — nimmt der Chor von *S. Maria della Misericordia in Ascona* ein, in bezug auf die thematische Behandlung seiner Seitenwände. Sie zeigt eine Gegenüberstellung des Alten und des Neuen Testaments, eine Art Concordia Veteris et Novi Testamenti. Aber es ist keine typologische, sondern eine historische Gegenüberstellung, wie sie in der mittelalterlichen italienischen, im Gegensatz zur französischen und deutschen Kunst üblich war (S. Angelo in Formis bei Capua, S. Pietro in Ferentillo). Das Alte Testament, als die Zeit unter dem Gesetz oder die Zeit der Finsternis, wird immer an der Nordwand (gegen Mitternacht) angebracht, das Neue Testament, als die Zeit der Gnade oder des Lichtes, an der Südwand (gegen Mittag). In Italien begann im 11. Jahrhundert der Bilderzyklus die Form anzunehmen, die er im wesentlichen durch das ganze Mittelalter beibehielt, nämlich im Alten Testament eine ausführliche Schilderung der Schöpfung und der Geschichte des ersten Menschenpaares, die Hauptmomente aus dem Leben der Patriarchen und der Geschichte Mosis und bisweilen auch aus dem Leben der Könige des Alten Bundes als der Vorfahren Christi. Im Neuen Testament die Jugend und namentlich die Passion Christi, wobei die Wunder Jesu zurücktreten oder weggelassen werden.

Dass dieser Zyklus in Ascona im Chor angebracht ward, ist eine Besonderheit, sind doch sonst die Wände des Mittelschiffes der übliche Ort dafür. Dementsprechend fehlt hier auch das Weltgericht, das sonst immer den Abschluss des Zyklus bildet und seinen feststehenden Platz an der Westwand der Kirche hat. In diesem Fall kann aber das Bild Christi als Weltherrscher in der Majestas Domini am Gewölbe als Endpunkt der Bildfolge angesehen werden.

Den vierundsechzig Szenen aus dem Alten Testament auf der Evangelienseite stehen sechsunddreissig neutestamentliche auf der Epistelseite gegenüber. Im Spitzbogen der Lünette beginnend wird dort in sieben Bildern die Schöpfung gezeigt. Dann folgt der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, die Geschichte von Kain und Abel, die Sintflut, Noahs Dankopfer. Anschliessend ist ein grosser Teil zerstört, so dass sich nicht mehr ermitteln lässt, welche Szenen aus dem Leben der Patriarchen dargestellt waren. Unten an der Wand ist auf mehreren Bildern die Geschichte Josephs zu sehen und als letztes folgt diejenige Moses. Der Zyklus endet mit dem Untergang der Ägypter im Roten Meer.

Die neutestamentliche Reihe beginnt mit der Geburt Christi, zeigt einige Episoden aus der Jugend und bringt dann ausführlich die Leidensgeschichte und den Tod.

Der Tradition folgend sind am Gewölbe die *Maiestas Domini* und die Kirchenväter dargestellt und an der Ostwand die Kreuzigung.

Eine vollständig vom traditionellen System abweichende Ausstattung hat die Kapelle *S. Antonio Abate in Morcote* erfahren. Die Besonderheit der Malereien an der Ostwand lässt sich aus der Funktion der Kapelle erklären: sie gehörte zu einem Pilgerhospiz oder Hospital der Mönche vom Orden der Antoniter.

Das Hauptbild, an der oberen Hälfte der Ostwand, stellt eine Vision des Heiligen Antonius dar, die der *Legenda Aurea* entnommen ist.<sup>5</sup> Zwei Teufel halten ein Netz, aus dessen Maschen einundzwanzig kleine menschliche Gestalten herauszukommen sich bemühen. Es sind die Seelen, die versuchen, aus den Schlingen des Teufels zur ewigen Glückseligkeit zu gelangen. Wem es gelungen ist, der wird von zwei Engeln nach oben geleitet, wo in einem stilisierten, von anbetenden Engeln umschwebten Wolkenkranz das Angesicht Gott-Vaters zu erkennen ist. Diese Szene bedeutet eine Versinnbildlichung des ständigen Kampfes der Menschen gegen die Versuchungen der Welt sowie ihrer Bemühungen zu geistiger Askese, eine Gedanke, der — wie seine Zeitgenossen berichten — den heiligen Einsiedler sein Leben lang beschäftigt hat.

In der unteren Hälfte der Wand zeigen sieben Bilder Szenen aus dem Leben des heiligen Antonius. Das erste und letzte ist zerstört, das dritte durch die Figur des heiligen Nicolaus von Myra übermalt. Auf dem zweiten sieht man den heiligen Einsiedler als Lehrer, auf dem vierten, dem mittleren, im Gebet, oder im Augenblick, wo er die Vision hat, denn ein Spruchband (ohne Inschrift) führt in geschwungener Linie aufwärts und überschneidet den oberen Bildrand. Das nächste Bild zeigt in zwei Szenen übereinander seinen Besuch beim Anachoreten Paulus und darunter dessen Begräbnis mit den Löwen, die das Grab ausheben. Auf dem sechsten erscheint der heilige Antonius mit zwei andern Einsiedlern; zu ihren Füßen sind sein Emblem, das Schwein, und ein Leopard sichtbar. Die Seitenkapellen sind mit Bildern von Heiligen bemalt; einige davon kehren mehrere Male wieder, woraus hervorgeht, dass es sich um Stiftungen und Votivbilder handelt.

Gleichfalls unter die Ausnahmen — also ohne *Maiestas Domini*, Apostel und Kreuzigung — fällt der Chor von *S. Marta bei Carona*, einer Kirche der *Confraternità della buona morte*. Die thematische Behandlung der Altarwand lässt jedoch nicht auf diese Besonderheit des Gotteshauses schliessen. Die Wand ist in

zwei Zonen geteilt. In der oberen thront in der Mitte die Madonna, über ihr schweben zwei Engel, die das Dorsale halten. Links vom Beschauer stehen Johannes Bapt. mit einem Spruchband sowie Paulus mit Schwert und Buch, rechts Petrus mit Schlüssel und Buch, neben ihm Franziskus mit Kruzifix und Buch. In der Mitte unten der auferstandene Christus, auf seine Seitenwunde zeigend, die Kreuzfahne in der Linken. Auf der linken Seite reitet der heilige Georg gegen den Drachen, den Margaretha an der Kette hält, rechts ist die Kirchenpatronin zu sehen, die ihren Mantel schützend über die Confratelli breitet. In der rechten Hand hält sie ihr Attribut, den Weihwasserkessel. Einzig in der Ausmalung der Lünette an der Epistelseite lässt sich ein Zusammenhang mit dem Ziel der Bruderschaft erkennen. Sie stellt den Erzengel Michael als Seelenwäger dar, zu seiner Rechten lässt Petrus die Seligen in die Himmelpforte ein, zu seiner Linken sind Teufel und der Höllenschlund mit den Verdammten zu sehen. Unter dieser Szene eine Aufreihung einzelner Heiliger. Im Gewölbe, dessen Felder von Sternen übersät sind und dessen Grate grüne Guirlanden schmücken, zeigt ein Rundmedaillon das Bild Gott-Vaters umgeben von Cherubim und Strahlenkranz.

## 2. Der Stil der Wandmalereien im 15. Jahrhundert

Für die weitaus grösste Zahl der im Quattrocento ausgestatteten Sanktuarien ist ein handwerklicher Manierismus spätgotischer Richtung kennzeichnend, verbunden mit einem starren Festhalten an dem aus der Romanik übernommenen Schema. Bei aller Primitivität ist diesen Werken eine stark dekorative Wirkung nicht abzusprechen und sie bilden, im Einklang mit den einfachen Bauten, für die sie geschaffen wurden, eine reizvolle Einheit.

Zum ersten Mal treten uns nun, von der Mitte des Jahrhunderts an, Künstlernamen entgegen, sowohl auf Bildinschriften, als auch in Dokumenten.<sup>6</sup> Die Maler Cristoforo und Nicolao da Seregno sind aus der Ortschaft Seregno nordwestlich von Monza in der Lombardei gebürtig und haben sich in Lugano niedergelassen, weshalb sie bisweilen auch die Bezeichnung «da Lugano» führen. Biographisch ist nichts über sie bekannt, wir wissen nicht, ob sie verwandt sind oder nur den gleichen Herkunftsort haben. Mit diesen beiden Malern und ihren Gehilfen — ein gewisser Lombardus ist mit Cristoforo zusammen auf einer Inschrift in der kleinen Kapelle von Lottigna im Bleniotal genannt — sind die meisten Wandmalereien des 15. Jahrhunderts im Tessin zu verbinden. Sie haben im Gebiet des ganzen Kantons gearbeitet, vor allem um Bellinzona, und die Spuren ihres rastlosen Fleisses lassen sich bis nach Graubünden verfolgen. Eine auffallende Eigentümlichkeit ist die Einrahmung der Bilder durch eine Bordüre aus patroniertem Masswerk, weiss oder gelb auf dunklem Grund. Dieses Muster ist aus der gotischen Malerei übernommen, wir finden es auch auf den Fresken des Trecento in der Lombardei. Die Borten sind unter sich verschieden, und es wäre möglich, dass die einzelnen Mitglieder dieser «Malerkorporation» ihre eigenen Schablonen hatten.

Besonders kennzeichnend für das bescheidene künstlerische Vermögen der Seregnesen ist das Fehlen jeglicher Räumlichkeit. Die Figuren sind am vorderen Bildrand aufgereiht und der Boden, oft als rotes Kopfsteinpflaster gebildet, erhebt sich, ohne irgendwelche Raumillusion bis zur Mitte der Gestalten, wo sich

ein blauer Hintergrund anschliesst, der von einem breiten grünen Streifen eingerahmt wird. Bei den Figuren selbst ist eine gewisse plastische Wirkung nicht zu leugnen. Diese wird erreicht durch eine schematische Schattierung der immer wiederkehrenden röhrenartigen Gewandfalten. Indessen wird sie in den kaum modellierten Beinen und den fast unverkürzt gezeichneten Füßen wieder aufgehoben, so dass die Figuren wie Marionetten im Raum hängen. Mit naiver Erzählerfreude haben die Maler bei den Heiligen und Märtyrern die Kostüme der Zeit verwendet. Die Jünglinge tragen ein kurzes, gefälteltes Gewand, in der Taille gegürtet, am Hals und am Saum mit Pelz verbrämt, mit weiten Puffärmeln, gelegentlich auch ein kurzes Mäntelchen und lange Stiefelhosen. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, rund geschnitten und auf den Seiten weit abstehend, entweder in Wellen oder in dichtem Gekräusel. Die faltenreichen Gewänder der Frauen sind unter der Brust gegürtet und am Oberarm mit einem breiten Pelzbesatz versehen. Auffallend ist die schematische Behandlung der Gesichter. Die Augen treten stark hervor, beide Lider sind betont, wodurch ein starrender Ausdruck entsteht, die Augenbrauen sind in abgezielten Bögen geführt, die Nase grade, schmal und länglich; ein sehr kleiner Mund ist zwischen runden, vollen Backen eingezwängt, das kleine runde Kinn mit tiefem Grübchen tritt stark hervor. Die Greisengesichter sind durch scharfe Falten modelliert, was ihnen einen strengen, feierlichen Ausdruck verleiht. Auch die Hände sind in Ausführung und Haltung schematisch. Diese Merkmale treten bei den verschiedenen Malern dieser Gruppe stärker oder schwächer hervor. Am stärksten beim «Maler mit den Glotzaugen», wie Bianconi ihn nennt, der S. Maria di Castello bei Giornico und die gleichnamige Kirche bei Mesocco und S. Giorgio bei Losone ausgemalt hat. Eine verfeinerte Art dieses Typus, wo auch der Versuch unternommen wurde, den Gesichtern, die stärker durchmodelliert sind, einen individuellen Ausdruck zu geben, finden wir in S. Bernardo oberhalb Monte Carasso. Auch ist die steife Frontalität hier etwas gelockert, indem die Figuren durch leichte Schrägstellung gruppiert werden. (Der Chor dieser Kapelle ist im Barock übermalt worden, und nur noch die Malereien im Schiff sind vorhanden, aber sie gehören zu den besten der Seregnesen.) Vielleicht ist dieser Maler mit dem von S. Carlo in Negrentino identisch, der in ähnlicher Weise modelliert. Die Bilder von Negrentino schreibt Crivelli dem Lombardus von Giubiasco zu.<sup>7</sup> Demselben Maler können auch die Fresken in S. Agatha in Disentis zugesprochen werden. Von ihm und Cristoforo da Seregno ausgemalt, sind ferner im Bleniotal die drei kleinen Kapellen von Torre, Lottigna und Semione.<sup>8</sup> Dort lassen sich die Stilunterschiede vor allem an den Bildern der Kreuzigung ersehen: dürrtzig und bis zur Karrikatur verzerrt die von Semione, diejenige von Torre plump in den Figuren von Maria und Johannes, dagegen der Körper Christi anatomisch gut durchmodelliert und das tote Antlitz von ergreifender Ausdruckskraft; am qualitativsten muss die leider zum grössten Teil zerstörte Kreuzigung von Lottigna gewesen sein. Johannes hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem um ein Jahrhundert früher gemalten Johannes in dem Kreuzigungsbild von Mocchiolo in der Lombardei, und dies ist ein weiterer Beweis der manieristischen Art dieser Maler, die sich von den gotischen Kirchengemälden ihrer Heimat inspirieren liessen, ohne von der weiteren Entwicklung Kenntnis zu nehmen.

Von Nicolao da Seregno, dem besten dieser Malergruppe, sind die wichtigsten Werke: die Apsis von S. Nicolao in Giornico, der Triumphbogen von S. Maria della Misericordia in Ascona (beide signiert) und der Chor von S. Marta in Carona. Die Gesichter sind mehr durchmodelliert, die starre Frontalität ist etwas aufgelockert durch eine leichte Bewegung der Figuren und vor allem sind die Gewänder nicht so steif; an Stelle der Röhrenfalten fällt der Stoff in reichen Drapierungen mit dekorativ geschwungenen Säumen. Mit den andern gemeinsam hat er die Raumlosigkeit und die primitive Bodengestaltung.

Ausser diesen zuletzt genannten Malereien ist eine Zuschreibung im Einzelnen kaum möglich. Zwar lassen sich durch Stilanalyse und eventuell auch durch den Unterschied in den Masswerkborten die Fresken untereinander gruppieren, aber sie mit den uns bekannten Namen in Verbindung zu setzen, bleibt auf alle Fälle hypothetisch.

Allen diesen Malern gemeinsam ist die kräftige und harmonische Farbgebung und eine dekorative Wirkung, welche von ihren Bildern ausgeht. Diese beiden Elemente sind es, die, bei aller Primitivität im Einzelnen, den Kirchenausmalungen der Seregnesen ihren ästhetischen Wert verleihen.

Ans Ende des Quattrocento und in den Übergang zum Cinquecento gehört der Maler Antonio da Tradate, dem dank einer 1510 datierten Inschrift an einem Fresko in Curaglia (Grb.) mehrere Werke zugeschrieben werden können. Auch er ist der Richtung des spätgotischen Manierismus beizuzählen. In dem ihm zugerechneten Oeuvre ist indessen ein so krasser Unterschied zwischen zwei «Stilen» festzustellen, dass diese sich vielleicht auch durch die Annahme von Werkstattgehilfen, wie bei den Seregnesen oder aber aus einer Unterscheidung von Früh- und Spätwerken erklären liesse. Kennzeichnend für ihn ist seine Vorliebe für einen reichen, prunkvollen Brokatstoff, den er sowohl für die Mäntel der Apostel und Evangelisten als auch für die nach der Zeitmode entworfenen Kleider von Märtyrern und Heiligen verwendet. Diesem steifen «Prachtstil» gehören die Chöre von Palagnedra und Verscio an, sowie einige einzelne Heiligenbilder, z. B. das Bild des Heiligen Ambrosius in der Schlacht von Parabiago mit den beiden Märtyrern zur Seite in S. Carlo in Negrentino. Desgleichen wird ihm in derselben Kirche die Ausmalung des kleinen südlichen Chores zugeschrieben, welcher Bilder aus der Marienlegende enthält. Diese sind von roher Ausführung, ebenso ungeschickt in der Komposition wie in der Zeichnung der Figuren. Der Versuch, eine Perspektive in die Bilder zu bringen, ist völlig missglückt. Den einzigen Reiz bildet die Naivität, mit der diese kleinen Genreszenen vorgetragen werden. Aus der Gegenüberstellung dieser beiden Malereien erscheint es mir völlig unglaublich, dass sie aus der gleichen Hand hervorgegangen sein können.

Ausser der genannten handwerklichen Richtung ist nur in wenigen Monumenten noch eine qualitativ höherstehende vertreten. Sie steht im Zusammenhang mit der spätgotischen Malerei der Lombardei.

Aus der ersten Hälfte des Quattrocento ist uns keine Chorausmalung überliefert. Die Malereien in S. Maria in Selva und an der Aussenwand von S. Maria dei Ghirli in Campione haben wir noch zur trecentistischen Malerei gerechnet. Einige Fragmente in S. Bernardo ob *Monte Carasso* — Monatsbilder, Heilige und eine Kreuzigung tragen das Datum 1427. Ihr leider schlechter Zustand lässt aber doch

noch eine sonst im Tessin nirgends mehr zu findende künstlerische Qualität erkennen. Die Heiligenbilder schliessen sich künstlerisch an die Apostel von S. Maria in Selva/Locarno an. Die Ausführung ist jedoch noch feiner. Die Gesichter sind schmal, mit weichen Sfumaturen, das lockige blonde Haar durch Glanzlichter gehöhlt. Die grossen, schlanken Gestalten tragen weite faltenreiche Mäntel, deren Säume in geschwungenen Wellenlinien niederfallen. Am Sockel darunter befinden sich die Monatsdarstellungen, lebhaft und sicher hingemalte Figuren, die in der traditionellen Weise den Jahresablauf versinnbildlichen. Sie sind monochrom (Februar gelb, April grün, die übrigen rot), wenige schwarze Linien und geschickt verteilte weisse Glanzlichter geben ihnen Relief.<sup>9</sup>

An Chorausmalungen gehören zu dieser Richtung Ascona und Morcote — die, wie wir dargelegt haben, auch ikonographisch eine Ausnahme bilden. Beide Zyklen sind wahrscheinlich um die Jahrhundertmitte entstanden.

Im Chor von S. Maria della Misericordia in *Ascona* deutet die Aufteilung der alttestamentlichen Wand<sup>10</sup> mit ihren kleinen Bildfeldern auf die Miniaturmalerei hin. Ein Vergleich der beiden Kunstgattungen ist gewagt, kann aber in der spätgotischen Epoche, wie wir oben (S. Maria in Selva, S. 39) festgestellt haben, durchgeführt werden. Die genrehafte Kleinmalerei sowie die Wärme und Festlichkeit der Farben drängen diesen Vergleich auf, denn die Bilder erinnern — besonders in den Königsszenen — an die Tarockkarten in der *Academia Carrara*, Bergamo.<sup>11</sup> Die gleiche Eleganz und höfische Kultiviertheit zeichnet beide aus. Andererseits weisen gewisse Einzelheiten auch auf die spätgotische lombardische Monumentalmalerei hin, so dass diese Bilder zum Theodolinda-Zyklus der Zavattari im Dom von Monza (1444) und zu den im zweiten Weltkrieg zerstörten Wandmalereien der Casa Borromeo in Mailand in Beziehung gebracht werden können.<sup>12</sup> Eine gewisse Manieriertheit, die diesem Spätstil eigen ist, zeigt sich auch hier, aber trotz vielen Vergleichspunkten erreicht die Qualität diejenige der eventuellen Vorbilder nicht.

Neben der vornehmen Repräsentation der alttestamentlichen Königsbilder drückt sich in den Szenen, die der Schöpfung folgen, ein starkes Gefühl für Dramatik aus. Die Freude am Erzählen ist allen Bildern eigen, einerseits äussert sie sich in den bewegten Szenen der frühen Menschheitsgeschichte, die in breiter Ausführlichkeit geschildert wird; andererseits bei den Königsszenen mehr in der treuen Wiedergabe der Zeitmode. Dies ist eine Eigenschaft, die in dieser Epoche immer wieder auch in den Kirchen zum Ausdruck kommt.

Auch das Visionsbild in S. Antonio Abate in *Morcote* lässt sich in den gleichen Zusammenhang bringen.<sup>13</sup> Das Vergleichsmoment besteht vor allem in der feinen Linienführung des Profils mit der hohen Stirn, in der Modellierung der zarten Engelsköpfe mit weichen Farbübergängen und rosa Sfumaturen sowie im fließenden Faltenwurf der Gewänder.

Diese paar wenigen Malereien, welche sich von der allgemein vorherrschenden handwerklichen Richtung unterscheiden, lassen auch während des 15. Jahrhunderts den künstlerischen Zusammenhang mit der Lombardei erkennen. Im ganzen gesehen sind sie aber nur ein schwacher Abglanz, der vom Sonnenuntergang der gotischen Malerei in Oberitalien in die letzten Täler seiner Kulturprovinz hinüberscheint.

## Die spätgotischen Chorausmalungen des 16. Jahrhunderts

Bis ins 16. Jahrhundert hielt sich die traditionelle Gestaltung der Chorausmalung im Tessin. Im ersten Viertel des Jahrhunderts dringen langsam und schüchtern die Formen der Renaissance ein. Diejenigen Malereien, die noch das alte ikonographische Programm aufweisen, stehen auch künstlerisch auf derselben primitiven Stufe wie die des Quattrocento, aber die Form vertrocknet immer mehr, und vom naiven Liebreiz, der jenen eigen war, ist nichts mehr zu spüren.

Sogar nachdem sich endlich auch im Tessin die Formensprache der Renaissance durchgesetzt hat, wird thematisch und kompositionell doch noch am alten Schema der Romanik festgehalten. Dieses Sichnichttrennenkönnen von der einmal gefundenen Gestaltung wirkt gewissermassen wie ein langsames Absterben.

Direkt anschliessend ans 15. Jahrhundert sind einige Chorausmalungen aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts erhalten: Die Chöre mit Kreuzgewölbe von S. Stefano in Miglieglia, von S. Mamette bei Mezzovico und das Oratorio della Beata Vergine in Fosano, sowie die halbrunden Apsiden von SS. Pietro e Paolo in Biasca und S. Maria in Campagna bei Maggia.

Die 1511 datierten Malereien im Chor von S. Stefano in *Miglieglia* zeigen die gleiche Anordnung wie in Palagnedra und Verscio. Aus gewissen stilistischen Übereinstimmungen lässt sich vermuten, dass auch dieser Chor durch Antonio da Tradate ausgemalt wurde, jedoch ist die prunkvolle Feierlichkeit jener Bilder hier durch derbe Biederkeit ersetzt. Immerhin erhalten dadurch die Apostel und Heiligen eine gewisse rührende Wirkung, die zu der Vermutung Anlass gibt, dass der Maler die Menschen seiner Umwelt zum Vorbild genommen hat, und das erhebt diese Bilder auch um einiges über jene roh gepinselten der Marienapsis von Negrentino, die ihm ja ebenfalls zugeschrieben werden.

Die Fresken in S. Mamette, *Mezzovico* und im Oratorio von *Fosano* kennzeichnen nicht dieser ländlich einfache Stil, sondern eine Anlehnung an die gotischen Malereien der Lombardei (vgl. S. 40 f.), so zum Beispiel die vielfigurigen Kreuzigungsbilder an der Ostwand. In den Einzelformen machen sich Anklänge an die Renaissance spürbar. Die Evangelisten und Kirchenväter, welche hinter breiten Schreibtischen thronen, sind auf die vier Gewölbekompartimente verteilt, und der segnende Christus befindet sich in einer runden Glorie in der Mitte des Gewölbes.

Auch in SS. Pietro e Paolo in *Biasca*, in dessen halbrunder Apsis der segnende Christus in der Regenbogenglorie thront, sind die Evangelisten nicht mehr als symbolische Gestalten um die Mandorla gruppiert, sondern zu beiden Seiten davon angeordnet, und wie die Vorhergenannten sitzen sie in Zweiergruppen lesend oder schreibend an Pulten mit ihren Symbolen zu Füssen. Hier ist der noch unsichere Übergang zur Renaissance deutlich zu sehen, indem Christus noch in der Art der Seregnesen gemalt ist, die Evangelisten dagegen den neuen Stil vertreten. Die Apostel sind auf die Seitenwände des Vorjoches und die Gurten

des Bogenlaufes verteilt, die Kirchenväter sehen wir in den Lünetten der Vorjochwände.

Stilistisch durchwegs Renaissance, aber noch gänzlich dem alten Schema verpflichtet, ist die Ausmalung der Apsis der Wallfahrtskirche S. Maria delle Grazie in Campagna ausserhalb von *Maggia*. Dort enthält die Mandorla eine Krönung der Mutter Gottes. Zu beiden Seiten erscheinen die geflügelten Symbole der Evangelisten mit flatternden Schrifthändlern. Die während des Quattrocento so häufig verwendete Zwitterform hat nun der ursprünglichen Symbolgestalt wieder Platz gemacht. Im Halbrund der Apsis stehen die 12 Apostel vor einer gemalten Marmorinkrustation aufgereiht. Halbhohe, mit Pflanzenornamenten verzierte Pilaster trennen die einzelnen Figuren voneinander. Durch das schmale Gebälk, das die Wand von der Halbkuppel trennt, entsteht eine vorher unbekannte Raumangabe. An den Zwickeln des Bogens findet sich traditionsgemäss die Verkündigung.

Auf der Südwand erblicken wir in zwei Reihen übereinander die Geschichte der Maria bis zum Bethlehemitischen Kindermord. Der Stil ist Renaissance, ohne gotische Reminiszenzen, und diese Bilder stammen von einem anderen und besseren Künstler als die der Apsis.

Zwei weitere Beispiele sollen das hartnäckige Festhalten an der mittelalterlichen Konzeption bis zum Ende des Jahrhunderts noch illustrieren.

Noch 1578 wurde in *Ponto Aquileseo* im Bleniotal am Tonnengewölbe des Chores die *Maiestas Domini* und an der Ostwand Christus am Kreuz umgeben von Maria und Johannes und den Heiligen Katharina und Antonius Abt dargestellt, genau wie schon 120 Jahre früher in den kleinen Kapellen desselben Tales, nun allerdings eindeutig in die Formensprache der Renaissance übertragen.

Als noch später erweist sich die Ausstattung des Chores von S. Remigio bei *Corzoneso* ebenfalls im Bleniotal. Dort ist die 1600 datierte Apsis mit der *Maiestas Domini* und den Aposteln ausgemalt worden. Inzwischen, seit diese Fresken abgetragen und die romanischen zum Vorschein gekommen sind, lässt sich erklären, dass in jener Epoche offenbar die primitiven alten Bilder dem Zeitgeschmack nicht mehr genügten. So wurden sie ohne Änderung im Aufbau in die Formensprache der Hochrenaissance übertragen.

Neben dem langsamen Versickern der mittelalterlichen Kunst, die sich ikonographisch bis an die Schwelle des Barock erhalten hat, setzt sich aber nun auch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Tessin die Renaissance durch. Die Chorwände der Franziskanerkirchen von Lugano und Bellinzona geben davon ein deutliches Zeugnis.

## Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit ist der Versuch unternommen worden, die mittelalterlichen Chorausmalungen in den Tessiner Kirchen nach ihrer formalen, ikonographischen und stilistischen Seite hin darzustellen. Dabei ist der Begriff des Mittelalters, in bezug auf die Kunst, sowohl ikonographisch als auch stilistisch bis über die Schwelle des 16. Jahrhunderts zu fassen, gleich wie in ganz Europa, ausgenommen Italien. Für das Tessin ist dies immerhin erstaunlich, denn obschon diese Gebiete im 15. Jahrhundert sich politisch nach und nach der Eidgenossenschaft anschlossen, blieb die Kunst doch dauernd nach Italien hin orientiert, auch in den folgenden Jahrhunderten.

Diese Stilverspätung — ein charakteristisches Merkmal aller provinziellen Kunst — tritt besonders stark im 15. Jahrhundert hervor, lässt sich aber schon von der Romanik an verfolgen.

Ausser der Retardierung zeigt sich als weiteres Merkmal des provinziellen Charakters der tessinischen Malereien die Vereinfachung des ikonographischen Schemas. Die *Maestas Domini* ist in ihrer elementarsten Ausprägung, ohne symbolische Zutaten oder Bereicherungen, das alleinige Thema der Chorausmalung.

Im Trecento ändert sich der Aspekt. Wir finden in dieser Epoche in den wenigen erhaltenen Monumenten einen Reflex der wichtigsten gotischen Richtungen Italiens und ikonographisch weisen die Chöre eine Vielfältigkeit in der Ausstattung auf, die zeigt, dass die Gotik sich von der strengen romanischen Gebundenheit gelöst hat. Ebenso haben die gotischen Zyklen vom künstlerisch-stilistischen Gesichtspunkt aus eine Qualität, die sonst nur äusserst selten erreicht worden ist.

Das 15. Jahrhundert fällt im Tessin fast durchwegs stilistisch und ikonographisch in die provinziellen Tendenzen der späteren Romanik zurück. Von der Frührenaissance ist kaum etwas zu spüren, es sei denn eine plastischere Behandlung der Figuren, die aber im allgemeinen rein schematisch ausgeführt ist, sowie die der Zeitmode entsprechenden Gewänder der Heiligen. Dagegen ist die Erschliessung des Raumes, eine der wichtigsten Errungenschaften der Renaissance, diesen Malern gänzlich unbekannt. Auf ikonographischem Gebiet laufen zwei Strömungen nebeneinander her. Die eine — weit häufigere — hält sich an das romanische Schema der *Maestas Domini* mit den Aposteln. Bei geradem Choraabschluss tritt an Stelle der Apostel, gelegentlich auch mit diesen zusammen, das Bild des Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Die andere Strömung bringt neue Themen, wobei aber die *Maestas Domini* bis auf wenige Ausnahmen beibehalten wird. So ist in Ascona an den Seitenwänden des Chores die *Concordia Veteris et Novi Testamenti* zu sehen, ein Zyklus, der eigentlich der Romanik angehört und hier, um die erste Hälfte bis Mitte des 15. Jahrhunderts, auffallend spät auftritt. In zwei andern Fällen entspricht die Abwandlung der Chorausmalung mehr oder weniger dem besonderen Charakter der Kirche: in der ehemaligen Spitalkirche der Antoniusbrüder in Morcote und der Kirche der *Compania della morte* in Carona. In beiden Kirchen fehlt die *Maestas Domini* am Gewölbe.

Künstlerisch ist im 15. Jahrhundert ein Rückgang gegenüber dem hohen Niveau im 14. Jahrhundert zu vermerken. Ein handwerklicher Manierismus, vor allem getragen von einer Malergruppe, die nach ihren Meistern Cristoforo und

Nicolao da Seregno, unter der allgemeinen Bezeichnung der Seregnesen bekannt ist, kennzeichnet die weitaus grösste Zahl der Malereien dieser Epoche. Sie verfügen nur über einen äusserst bescheidenen Vorrat an Formen und Darstellungstypen. Ikonographisch greifen sie auf das alte Grundschema der Romanik zurück, wobei an Stelle der Apostel gelegentlich auch eine Aufreihung von Heiligen tritt. Bei aller Primitivität ist diesen Malereien ein naiver Liebreiz eigen. Durch ihr häufiges Vorkommen geben sie den Tessiner Kirchen und Kapellen recht eigentlich ihr Gepräge. Um die Jahrhundertwende hat ein anderer Manierist, Antonio da Tradate, mit seinem fleissigen Pinsel zahlreiche Gotteshäuser ausgeschmückt.

Neben dieser Richtung läuft eine zweite, künstlerisch höher stehende, die mit jenen Malereien zu verbinden ist, welche von der ikonographischen Tradition abweichen. Sie schliesst unmittelbar beim spätgotischen lombardischen Manierismus an, der mit der Miniaturmalerei in naher Verbindung steht; aber sogar da zeigt sich, in geringerem Ausmasse allerdings, der provinzielle Charakter.

Noch bis ins 16. Jahrhundert hält jene handwerkliche Richtung vor, die am alten Chorschema festhält. Daneben beginnt aber die Renaissance durchzubrechen, die schon mit ihrem ersten Auftreten so grossartige Leistungen hervorbringt, wie es die Chorwände der Franziskanerkirchen von Bellinzona und Lugano sind. Aber in den kleinen ländlichen Oratorien treffen wir das alte Schema, nun jedoch in der Formensprache der Renaissance, noch bis gegen Ende des Jahrhunderts an.

## Verzeichnis

### *der Kirchen und Kapellen mit mittelalterlichen Chorausmalungen*

Die folgende Liste behandelt alle im Text ausgeführten oder nur erwähnten Baudenkmäler, deren Chor mit mittelalterlichen Wandmalereien ausgeschmückt ist. Diejenigen Kirchen, von welchen der alte Chor nicht mehr besteht, deren Malereien im Kirchenschiff aber in diese Arbeit einbezogen worden sind, werden ebenfalls aufgeführt.

Die Datierung, die sich auf die Entstehung oder die erste urkundliche Erwähnung der Kirche bezieht sowie deren genaue Namen sind der eingehenden Arbeit von Eugen Gruber, «Die Gotteshäuser des alten Tessin» (Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte, XXXIII, 1939) entnommen.

Bei den Literaturangaben werden, ausser den beiden wichtigsten Werken von J. R. Rahn, «Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz», Zürich 1881 und «Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Tessin», Zürich 1893, wo auch die ältere Literatur verzeichnet ist, nur die neuesten, oder besonders eingehende Bearbeitungen berücksichtigt.

#### **Ascona, Castello S. Materno**

Schlosskapelle, 12./13. Jahrhundert, im 17. Jahrhundert saecularisiert.

*Architektur:* einschiffiger Raum mit halbrunder Apsis. Gegenwärtig verbaut durch Einziehung eines Fussbodens.

*Malereien:* In der Apsis die *Maestas Domini*. Christus thront in einer spitzovalen Mandorla, die aus verschiedenfarbigen Streifen gebildet ist, auf einer mit Kissen belegten Bank, zu beiden Seiten die Symbole der Evangelisten mit Büchern.

*Datierung:* 12./13. Jahrhundert.

1902 schlecht restauriert.

*Literatur:* Rahn, Kunstdenkmäler.

#### **Ascona, S. Maria della Misericordia**

Ecclesia B. Mariae Vg. Misericordiae. Früher Wallfahrtskirche, 1399 neu erbaut, 1442 geweiht (Inscription im Chor), 1510—1584 von Dominikanern betreut, kein Kloster. 1584 wurde das Collegium Papiro, das von der Gründung an ein Seminar war, an die Kirche angebaut.

*Architektur:* Flachgedeckte Saalkirche mit eingezogenem Chor auf quadratischem Grundriss, grätiges Spitzbogenkreuzgewölbe, an der Ostwand zwei schmale Stichbogenfenster, gegen das Schiff öffnet sich der Chor in einem ungegliederten Spitzbogen.

*Malereien:* Gewölbe: O. *Maestas Domini*, die Evangelisten in Menschengestalt mit den Köpfen der Symbole; auf den Schriftbändern der Anfang der Evangelien. N. Gregor und Hieronymus, S. Ambrosius und Augustin; die Kirchenlehrer sitzen an Schreibtischen auf gotischen Marmorthronen. W. ein Papst und zwei Bischöfe in Nischen stehend; zu Seiten dieser Gruppe die Verkündigung. Die Gewölbegrate mit einem Akanthusmotiv bemalt.

Ostwand: Christus am Kreuz, von Engeln umschwebt, zu Seiten der Fenster die Schächer. In der Lünette die Schutzmantelmadonna, auf beiden Seiten Petrus und Paulus. Nordwand: 64 Bilder aus dem Alten Testament von der Erschaffung der Erde bis zum Auszug aus Ägypten. Der Zyklus greift mit vier Bildern auf der Höhe der beiden untersten Zonen auf die Ostwand über. Die einzelnen Bilder sind annähernd quadratisch und werden durch einfache weisse Streifen voneinander getrennt. In den sieben ersten wird jeder Schöpfungstag geschildert: Die Trennung von Licht und Finsternis durch die Vertreibung von Kröten und Teufeln; die Erschaffung des Himmels durch eine Kugel, die in verschiedene Sphären in den Farben des Regenbogens aufgeteilt ist; die folgenden Stadien der Schöpfung, die Erschaffung der Gestirne, der Pflanzen, der Tiere und des Menschen, spielen sich ebenfalls in einer Kugel ab, neben welcher Gott-Vater gebietend steht, angebetet von einem Engel. Am siebenten Tag thront der Schöpfer, in der Haltung des Rex Gloriar, auf einem Regenbogen. Die drei nächsten Bilder sind zerstört, auf den drei folgenden sieht man in äusserst expressiver Schilderung die Austreibung aus dem Paradies, Adam und Eva bei der Arbeit und das Opfer von Kain und Abel. Vom Brudermord und der Sintflut ist ebenfalls kaum mehr etwas zu sehen, dagegen dann in drei Bildern Noahs Dankopfer und seine Trunkenheit. Von da an ist ein grosses Stück Mauerfläche völlig von der Feuchtigkeit zerstört, so dass nicht mehr zu sagen ist, welche Ereignisse aus der Geschichte der Patriarchen geschildert waren. Nach unten zu ist eine Reihe von Bildern zu sehen, auf denen ein König Audienz hält. Aus den folgenden kann geschlossen werden, dass es sich hier um Joseph in Ägypten handelt, zuerst als Jüngling vor dem Pharao, dann selber auf dem Thron. Der unterste Streifen bringt die Geschichte Moses, auch hier vieles nicht mehr zu erkennen, bis zum Untergang der Ägypter im Roten Meer.

Diesem Zyklus stehen auf der Epistelseite 36 Bilder aus dem Neuen Testament gegenüber, welche die Geburt und Jugendgeschichte Jesu und die Passion bis zum Abstieg in den Limbus schildern, wobei die Taten und Wunder Jesu nicht dargestellt sind. Rechts unten an dieser Wand steht die Stiftunginschrift mit den Daten des Baues und der Weihe.

Am Triumphbogen im Bogenlauf die 12 Propheten in Rundmedaillons, an den Laibungen S. Antonius (?) und Johannes Bapt. Die Wand gegen das Schiff ist in drei Zonen eingeteilt. Oben die Verkündigung, über dem Scheitel des Bogens in einer kreisrunden Glorie die Halbfigur Gott-Vaters, der Maria das Jesuskind in einer Mandorla entgegenschickt. In der mittleren Zone ist thronend links Christus als Richter in der Glorie. Rechts die Kreuzabnahme und unter dieser ein Bild des Gnadenstuhles; auf der andern Seite eine thronende Madonna mit zwei Dominikanermönchen.

Der allgemeine Erhaltungszustand ist schlecht. Ganze Teile, besonders im alttestamentlichen Zyklus, sind verschwunden, und im übrigen haben alle Malereien durch die Abnahme der Tünche gelitten und sind über und über mit den Spuren der Meisselschläge bedeckt.

Die Malereien stammen von verschiedener Hand. Die des Gewölbes und der Ostwand sind die ältesten und könnten gleich nach der Errichtung des Chores, also um die Jahrhundertwende, entstanden sein. Die üppige Thron- und Nischen-Architektur zeigt starke Anklänge an die italienische Gotik. Die beiden Zyklen an der Nord- und Südwand dürften in die erste Hälfte bis Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzen sein. Die Bilder des Alten Testaments sind von viel höherer Qualität. Sie schliessen sich an den Uebergangsstil von der späten Gotik zur Frührenaissance an, der sich in Oberitalien bis gegen die Jahrhundertmitte erhalten hat. Auch zeigen sie deutliche Anklänge an die Miniaturmalerei. Die neutestamentlichen Bilder sind roh in der Ausführung, ohne jede künstlerische Qualität. Von den Bildern des Triumphbogens ist die Kreuzabnahme signiert und datiert: «m. cccc. lvi. die ultimo ... (X)poforus et nicolaus. de lugano. pinserunt.» Die übrigen Bilder sind vielleicht vom gleichen Maler wie diejenigen des Alten Testaments. Gewisse

Einzelheiten, wie die schwebenden Engel und die Behandlung der Köpfe, soweit es sich bei dem bedauerlichen Zustand noch vergleichen lässt, könnten diese Annahme rechtfertigen.

*Literatur:* Rahn, Kunstdenkmäler. P. Fridolin Segmüller OSB, Das päpstliche Collegium Papio in Ascona, Freiburg i. Ue. 1930. Piero Bianconi, La Pittura medievale nel Cantone Ticino I, Bellinzona 1936.

### **Bellinzona/Ravecchia, S. Biagio**

1237. Wird urkundlich als die erste Pfarrkirche von Bellinzona aufgeführt.

*Architektur:* Dreischiffige Pfeilerbasilika mit quadratischem, zwei Stufen erhöht gelegnem Chor, in gleicher Breite wie das Schiff. Spitzbogiges Kreuzrippengewölbe, zwei schmale Fenster in der Ostwand. Gleich gewölbte, niedrigere Kapellen schliessen die Seitenschiffe ab.

*Malereien:* In den vier Gewölbekappen sitzen die Evangelisten schreibend in gotischem Gehäuse; oben in der hohen Rücklehne die Symbole. An der Ostwand die Kreuzigung mit den drei Marien und Johannes. Seitlich der Fenster die Kreuze der Schächer. An der Nord- und Südwand je sechs Apostel.

Am Triumphbogen, in den Zwickeln die Verkündigung, darüber in ganzer Breite der Mauer die Schutzmantelmadonna.

Von den Malereien im Chor ist der obere Teil der Kreuzigung zerstört, ebenso sind die Apostel bis auf die Köpfe, welche auch nicht mehr gut zu sehen sind, verblichen.

*Datierung:* Gegen Ende des Trecento. Spätgotisch lombardische Schule mit sienesischem Einschlag.

Weitere Malereien im Schiff, in der südlichen Chorkapelle und an der Fassade.

Restauriert 1910—1929.

*Literatur:* Rahn, Wandgemälde; ders. Kunstdenkmäler. P. Toesca, La Pittura e la Miniatura nella Lombardia, Milano 1912. E. Berta, S. Biagio di Ravecchia, Monumenti storici e artistici del Cantone Ticino, IV, 1, Milano 1913. Bianconi, P. M. T. I. F. Chiesa, Monumenti storici e artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945, Bellinzona 1946.

### **Biasca, SS. Pietro e Paolo**

Stiftskirche, Eccl. plebana, collegiata, saec. 8.—9., praepositorialis 1273. Biasca war die Hauptkirche für die Ambrosianischen Täler in merowingischer Zeit, welche von hier aus evangelisiert wurden. (A. Codaghen, Storia religiosa del Cantone Ticino, Lugano 1941/42.)

*Architektur:* Dreischiffige Pfeilerbasilika mit stark ansteigendem Langhaus. Der um 6 Stufen erhöhte Chor besteht aus einem quadratischen Vorjoch mit Kreuzrippengewölbe, begleitet von zwei Seitenkapellen, und halbrunder Apsis mit drei kleinen Rundbogenfenstern.

Vom romanischen Bau aus dem 12. Jahrhundert bestehen nur noch der Grundriss und die Aussenmauern sowie der Turm. Im Laufe der Jahrhunderte mehrere Umbauten.

*Malereien:* Maiestas Domini in der Apsis. Christus in der Regenbogenmandorla gehört noch dem spätgotischen Typus an; die Evangelisten, zu beiden Seiten an Schreibtischen sitzend, mit den Symbolen zu ihren Füßen, der Renaissance.

*Datierung:* Wahrscheinlich 1. H. 16. Jahrhundert.

Im Vorjoch in den Lünetten die Kirchenlehrer. Die Apostel auf die Wände und Gurten verteilt. 17. Jahrhundert.

*Literatur:* P. Bianconi, Inventario delle cose d'arte e di antichità, I, Leventina, Blenio e Riviera, Bellinzona 1948.

#### **Brione/Verzasca, Pfarrkirche**

Ecc. B. Mariae Vg. Assumptae, 1294, im 14. und 15. Jahrhundert neu erbaut, spätere Zutaten. Neu geweiht 1683.

*Architektur:* Von dem alten Bau ist der Chor nicht mehr vorhanden, dagegen ein Teil der Fassade und der daran angrenzenden Südwand.

*Malereien:* Auf diesen Mauerteilen ist ein Zyklus aus dem Leben Jesu erhalten. Von Osten nach Westen. Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Taufe Christi, Einzug in Jerusalem, an der Westwand Abendmahl.

Hohe Qualität, relativ gut erhalten (ausser der Taufe, die sich nur noch aus den Umrissen erkennen lässt).

*Datierung:* Mitte 14. Jahrhundert. Giottoschule mit romagnolischem Einfluss.

*Literatur:* Bianconi, P. M. T. I.

#### **Cademario, S. Ambrogio**

1311, war bis ins 17. Jahrhundert Pfarrkirche. Nach der Tradition soll die Kirche bis ins 9. Jahrhundert zurückgehen und gilt als eine der ältesten des Tessin.

*Architektur:* S. Ambrogio wurde mehrmals umgebaut, zuletzt in der 2. H. 17. Jahrh. Damals wurde auch die Richtung verändert. Vom ursprünglichen Bau aus dem 13. Jahrh. ist noch die Apsis und das Schiff, das jetzt quer zum Bau liegt, vorhanden. Die Apsis wurde zugemauert.

*Malereien:* In der Halbkuppel die Maestas Domini, die Mandorla weist das in der Romanik übliche Schuppenmuster auf. Darunter Heilige und Engel.

*Datierung:* Wahrscheinlich gleichzeitig wie der Bau, 14. Jahrh.

*Literatur:* Bianconi, P. M. T. II. P. N. in Rivista Storica Ticinese, 1944, Nr. 2.

#### **Camignolo, S. Ambrogio**

Ehemalige Schlosskapelle einer zu Anfang 15. Jahrhundert erbauten Burg.

*Architektur:* Einschiffiger Raum mit halbrunder Apsis.

*Malereien:* Maestas Domini und die Apostel mit Maria. Am Triumphbogen zwei Engel.

*Datierung:* Spätromanisch, nach dem Vorbild von Rovio.

*Literatur:* Bianconi, P. M. T. II.

#### **Campione, Madonna dei Ghirli**

Italienische Enclave. Das Santuario della Madonna dei Ghirli (Schwalben) wird schon in einem ambrosianischen Codex 874 erwähnt.

*Architektur:* Der Chor des alten Baues besteht nicht mehr. Der westliche Teil des Langhauses, der von dem früheren Bau erhalten geblieben ist, stammt wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert. Umbau im 17. Jahrhundert. Schöne Barockfassade mit Freitreppe gegen den See.

*Malereien:* Auf der Südwand des Schiffes Zyklus aus dem Leben und der Legende Johannes des Täufers. Die Bilder sind in zwei Zonen übereinander angeordnet. Sie ver-

laufen von Osten nach Westen und setzen sich an der Eingangswand fort. Sie werden unterbrochen und zum Teil verdeckt durch aufgelegte Wandpilaster und Stuckbögen aus dem Barock; die Bilder an der Westwand sind durch Vergrößerung der Tür und Einlassen eines Fensters ganz zerstört.

1. Die Verkündigung an Zacharias im Tempel. 2. Heimsuchung. 3. Die Geburt des Johannes. 4. Die Namensgebung. 5. Johannes in der Wüste. 6. Predigt des Täufers. Westwand: 7. Taufe Christi. 8. Johannes tadelt Herodes (?). 9. Johannes im Gefängnis (Jemand beugt sich über einen Brunnen). 10. Das Festmahl des Herodes.

Untere Zone, Südwand: 11. Enthauptung. 12. Salome bringt Herodias das Haupt. 13. Bestattung des Hauptes (?), in Gegenwart der beiden Frauen. 14. Beerdigung des Täufers. 15. Johannes in der Vorhölle. 16. Ein König vor einem offenen Sarkophag; nach Rahn vermutlich Julianus Apostata, der das Grab des Täufers schändet. Die folgenden Szenen auf der Westwand sind nicht mehr zu erkennen.

Auf dem Sockel Monatsbilder, monochrom gemalt.

Die im Barock übertünchten Malereien waren 1878 wiederentdeckt und restauriert worden. Am besten erhalten sind die des östlichen Wandkompartiments mit dem Anfang der Legende und im zweiten das Bild mit Johannes in der Vorhölle; diejenigen der Westwand im obern Teil nur noch zu erraten, im unteren ganz zerstört.

Datierung: Wahrscheinlich letztes Viertel 14. Jahrhundert. Die Bilder stehen im Zusammenhang mit der lombardischen Trecentomalerei unter dem Einfluss Giotto's aus dem 3. V. 14. Jahrh. in Solaro und Lentate. Die Ausführung ist diesen gegenüber feiner, vornehmer und leicht manieriert.

Auf der Aussenseite der Südwand: Jüngstes Gericht. Christus auf einem Thron, ohne Mandorla, umgeben von Engeln. Die Auserwählten und die Verdammten nähern sich in Gruppen dem Thron. Rechts eine mit dem Gericht in Verbindung stehende Tanzszene. Am Sockel die Marter der Hölle.

Mit Inschrift versehen: 1400 von Lanfranco und Filipolo de Veris aus Mailand. Gotisierender Manierismus unter dem Einfluss der lombardischen Miniaturmalerei.

*Literatur:* Rahn, Wandgemälde. Toesca, La Pittura e la Miniatura nella Lombardia. Bianconi, P. M. T. II.

### Carona, S. Marta

Die Kirche hatte im Laufe der Zeit verschiedenen Patronaten unterstanden. Ecclesia saec. XIV, s. Georgii, s. Georgii et s. Andreae, s. Pauli, s. Pauli et s. Marthae, ss. Petri et Pauli, cum confraternitate s. Marthae.

Die Kirche war einer der vier Hauptsitze der «arci-confraternità del gonfalone maggiore di S. Marta di Roma», einer Bruderschaft, deren Ziel, neben wohlthätigen Werken, die Sorge für würdige Begräbnisse war, weshalb sie auch «compagnia della buona morte» genannt wird.

*Architektur:* Die Kirche liegt ausserhalb von Carona auf einem Hügel. Sie wurde im Barock umgebaut und ihre Richtung verändert. Von dem alten Bau sind die südliche Wand, welche nun die Eingangswand bildet, sowie der Chor, stehen geblieben; dieser ist mit einem rippenlosen spitzbogigen Kreuzgewölbe bedeckt.

*Malereien:* Keine Maiestas Domini. In der Mitte des Gewölbes in einem Rundmedaillon Gott-Vater mit der Weltkugel, umgeben von einem Kranz von Cherubim.

Ostwand: In zwei Zonen aufgeteilt, oben in der Mitte die thronende Madonna, flankiert von den heiligen Johannes Bapt. und Paulus links und Petrus und Franziskus rechts (v. Beschauer). Unten in der Mitte der auferstandene Christus mit der Kreuzfahne (in

einer Nische), links S. Georg gegen den Drachen reitend, den S. Margaretha an einem Band hält. Rechts die heilige Martha, unter deren ausgebreitetem Mantel zu ihrer Linken ihre Schutzbefohlenen, die confratelli, anbetend knien. Sie sind in weisse Kutten gekleidet, die auch den Kopf verhüllen, mit Ausschnitten für die Augen und einem roten Kreuzchen auf der Stirn. Von den Händen hängt ihnen die Flagellantenpeitsche. S. Martha hält in der Rechten ihr Attribut, den Weihkessel mit dem Wedel.

Epistelseite: In der Lünette der Erzengel Michael als Seelenwäger, links Petrus, der die Seligen in die Himmelspforte einlässt, rechts der Höllenschlund. Darunter, durch ein Fenster unterbrochen, die Heiligen Rochus, Sebastian, Gotthard (?) im Bischofsornat, Agatha und Martin mit dem Bettler. (Auf der Evangelienseite Barockbild, die Bekehrung Pauli).

Aussen am Chorbogen noch einmal das Bild der hl. Martha, den Rosenkranz betend. An der Schiffswand, zwischen Chorbogen und Tür, oben die Messe des hl. Gregor, dem Christus mit den Passionswerkzeugen erscheint, darunter die Heiligen Bernhard, Antonius Abt und Uguzo.

Datierung: Auf dem Bild des hl. Gregor dat. 1486, gemalt von den Seregnesen, wahrscheinlich Nicolao. Restauriert 1941.

Literatur: Rahn, Wandgemälde; ders. Kunstdenkmäler. Bianconi, P. M. T. II. Chiesa, Monumenti restaurati.

### Castel S. Pietro, S. Pietro

Castellum s. Petri Ap. verosimil. edificatum 1118—27, cum ecclesia s. Petri Ap. 1343 fundata.

Das Schloss ist vollständig zerstört, aber die Kirche blieb in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten.

Architektur: Einfacher Saalbau mit offenem Dachstuhl. Halbrunde, eingezogene Apsis, eine Stufe erhöht.

Malereien: In der Halbkuppel die Maiestas Domini. Christus thront segnend auf dem Regenbogen, die Mandorla besteht aus einem gleichen Regenbogen mit Schuppenmusterung. Ringum schweben die Evangelisten, die die Köpfe der Symbole haben. Sie tragen Schriftbänder mit den heute nicht mehr lesbaren Anfangsworten der Evangelien.

An der Chorwand vier Szenen aus der Geschichte des Kirchenpatrons: die Berufung Petri, seine Predigt in Rom, Petrus im Gefängnis und am Kreuz. Am Sockel eine gemalte Draperie. In der Bogenlaibung die zwölf Apostel und zwei Mönche in Medaillons. Darunter an den Pfeilern je drei Propheten in Halbfigur.

Aussen an der Chorwand oben die Verkündigung: Maria hier links, rechts der Engel. Unter diesem drei weibliche Heilige: SS. Agatha, Katharina und Agnes. Auf der andern Seite die thronende Madonna. Reiche Ornamentfriese begleiten die Bilder und setzen sich an den Wänden des Schiffes fort. Diese sind vollständig ornamental geschmückt.

Am Sockel der Apsis befindet sich, als einzige spätere Zutat, ein Votivbild: die Dreieinigkeit, neben welcher eine Stifterin, vorgestellt von Johannes Bapt., kniet. Nach der Tracht der Matrone und den Gesichtern mit den hellen Augen und dem weich modellierten Karnat (vgl. Jüngstes Gericht in Campione) scheint das Bild um 1400 gemalt zu sein.

Datierung: Die Ausmalung wird gleichzeitig, oder kurz nach dem Bau der Kirche entstanden sein, also in den 40er Jahren des 14. Jahrhunderts. Sie steht in nahem Zusammenhang mit der lombardischen Trecentomalerei aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts: Grabmal Fissiraga in S. Francesco, Lodi, Baptisterium von Varese, Malereien aus dem ehemaligen Kloster S. Margherita in Como.

*Literatur:* Rahn, Wandgemälde; ders. Kunstdenkmäler. Toesca, La Pittura e la Miniatura nella Lombardia. Bianconi, P. M. T. II.

### **Chironico, S. Ambrogio**

Ecclesia forse saec. XII, 1224, s. Mauriti, s. Ambrosii. Die Kirche gilt als eine der ältesten des Tales.

*Architektur:* Zweiapsidenanlage wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert über den Fundamenten eines älteren Baues. Mehrmals umgebaut.

*Malereien:* Linke Apsis: Krönung Mariae, darunter Heilige und Kreuzigung (?). Rechte Apsis: Maiestas Domini. Die mittelalterlichen Malereien sind zum grössten Teil verdeckt durch spätere Stuckdekorationen. Restauriert 1941.

*Literatur:* Bianconi, Inventario.

### **Corzoneso, S. Remigio**

1249 «in Boscero» auf der Talsohle gelegen, gehört zur Gemeinde Corzoneso.

*Architektur:* Romanischer, einschiffiger Bau mit halbrunder Apsis, vermutlich aus dem 13. Jahrhundert.

Auf der Nordseite eine kleinere Kapelle, ebenfalls mit halbrunder Apside, angebaut. Deren Schiff vom Chorraum durch eine Mauer abgetrennt und im 16. Jahrhundert zu einer Seitenkapelle des Hauptraumes ausgebaut.

*Malereien:* In der Halbkuppel die Maiestas Domini. Christus thront in einer spitz-ovalen, aus farbigen Streifen gebildeten Mandorla, um diese sind die Evangelisten, als Engel mit den Köpfen der Symbole, kreuzweise angeordnet. An der Chormauer die zwölf Apostel, in Dreiergruppen, unterbrochen von drei kleinen Rundbogenfenstern. In den Zwickeln des Chorbogens die Verkündigung, der Engel links grösser als die Madonna.

*Datierung:* Wahrscheinlich 13. Jahrhundert. Gewisse Ähnlichkeit der Apostel mit denjenigen von Rovio. Da die Ausführung aber ziemlich roh und ausserdem im Tessin diese Gestalt der Evangelisten erst aus dem 14. Jahrhundert erhalten ist, könnten die Fresken im Trecento, im romanisierenden Stil gemalt worden sein. Dafür spricht auch der Verkündigungengel, infolge der Ähnlichkeit mit demjenigen von Ravecchia.

Die Halbkuppel ist stark zerstört, von Christus und den oberen Evangelisten — Matthäus und Johannes — fast nichts mehr zu sehen.

Die nördliche Apsis, die kleiner und niedriger ist, war ebenfalls mit der Maiestas bemalt und am Bogen die Verkündigung, 15. Jahrhundert (?); fast völlig abgeblichen.

Vor der Restauration 1944 waren in der Hauptapsis Malereien der Tarilli von 1600 zu sehen, im gleichen Schema wie die romanischen; das mittlere Fenster war zugemauert und an dieser Stelle, inmitten der Apostel, Christus mit der Weltkugel gemalt.

*Literatur:* Bianconi, Inventario.

### **Croglio, S. Bartolomeo**

1411 edificata. Croglio gehört zur Gemeinde Castelrotto. Wallfahrtskirche.

*Architektur:* Einschiffiger Raum mit halbrunder Apsis.

*Malereien:* In der Halbkuppel die Maiestas Domini, die Evangelisten in Menschengestalt mit den Köpfen der Symbole. Darunter die zwölf Apostel.

*Datierung:* 1450, von zwei sonst nicht bekannten Malern in gotisierendem Stil. Die Ausführung feiner und die Manteldrapierungen reicher als bei den Seregnesen.

Inscript: «MCCCCXL die xxij mensis julii hoc opus fecerunt fieri hoïes comune de crollo — Thomas et Baldesar pinxerunt hoc opus».

*Literatur:* Bianconi, P. M. T. II. Chiesa, Monumenti restaurati. Restauriert 1944—45.

### **Curogna, SS. Anna e Cristoforo**

Oratorium s. Christophori saec. XV. Die Kapelle liegt in einem verlassenen Weiler in den Kastanienwäldern über Cugnasco und gehört zu dieser Gemeinde.

*Architektur:* Einschiffiger Raum mit flacher Balkendecke und halbrunder Apsis.

*Malereien:* In der Halbkuppel Maiestas Domini und die Evangelisten mit den Köpfen der Symbole. Auf den Schriftbändern, die sie halten, sind ihre Namen verzeichnet. An der Chorwand die Apostel mit Schriftbändern, auf denen die Artikel des Credo geschrieben sind. In den Zwickeln des Bogens die Verkündigung. Vorn an der Altarmensa Christus als Schmerzensmann.

An der Nordwand des Schiffes das Abendmahl. Die Malereien sind roh übertüncht. Diejenigen in der Halbkuppel stark beschädigt durch die Feuchtigkeit.

Datierung: ca. Mitte 15. Jahrhundert. Die Apostel und das Abendmahl von einem der Seregnesen, vielleicht Cristoforo. Die Maiestas von anderer Hand und wahrscheinlich früher.

*Literatur:* Rahn, Kunstdenkmäler. Bianconi, I dipinti murali della Verzasca, Bellinzona 1934; ders., P. M. T. I.

### **Ditto, S. Martino**

1400—1450; gehört heute wie Curogna zur Gemeinde Cugnasco, soll aber früher die Pfarrkirche von Cugnasco gewesen sein. Das Kirchlein liegt auf einer Terrasse über der Magadinoebene.

*Architektur:* Einschiffiges Langhaus, im 17. Jahrhundert gegen W. verlängert, und halbrunde Apsis.

*Malereien:* In der Halbkuppel die Maiestas Domini mit den Evangelisten als Menschen mit den Köpfen der Symbole. Darunter die Apostel mit den Sprüchen des Credo auf ihren Büchern geschrieben. Am Bogen die Verkündigung, an der Nordwand das Abendmahl. Weitere Bilder an der Südwand.

Datierung: 1. Hälfte bis Mitte 15. Jahrhundert. Zwei verschiedene Maler; die Maiestas und das Abendmahl sowie eine Madonna mit Heiligen unterscheiden sich durch grössere Differenzierung von den Aposteln und einzelnen Heiligen, welche von einem Seregnesen stammen, wahrscheinlich dem «Maler mit den Glotzaugen».

*Literatur:* Rahn, Kunstdenkmäler. Bianconi, I dipinti murali della Verzasca; ders., P. M. T. I.

### **Deggio, S. Martino**

Wahrscheinlich 12. Jahrhundert. Gehört zur Gemeinde Quinto.

*Architektur:* Einschiffiges Langhaus mit niedrigem Chor, der mit einem Tonnen-gewölbe gedeckt ist.

*Malereien:* Am Gewölbe die Maiestas Domini. An der Ostwand, die von zwei kleinen Rundbogenfenstern durchbrochen ist, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Am

Triumphbogen die Verkündigung, im Scheitel in einer runden Glorie Gott-Vater, welcher Maria das Jesuskind entgegen sendet. An der Nordwand das Abendmahl; an der Süd-wand ein grosses Bild des hl. Martin zu Pferd.

Datierung: 15. Jahrhundert. Restauriert 1938—39.

*Literatur:* Bianconi, Inventario.

### **Fosano, Oratorio della Beata Vergine**

Oratorium B. Mariae Vg. Lauretanae 1578. Gehört zur Gemeinde Vira Gambarogno.

*Architektur:* Einschiffiger Raum, rechteckiger Chor mit Kreuzgewölbe.

*Malereien:* Im Gewölbe: O. die Evangelisten Lukas und Johannes, W. Matthäus und Markus, N. die Kirchenlehrer Hieronymus und Gregor, S. Ambrosius und Augustin, in der Mitte das Christus-Monogramm. Die Evangelistensymbole ruhen auf grossen Büchern und halten Schriftbänder. Die Kirchenlehrer sitzen an Schreibpulten.

An der Ostwand figurenreiche Kreuzigung. In der Bogenrundung sechs Propheten.

Datierung: Übergang 15./16. Jahrhundert. Volkstümliche Malerei mit Renaissance-Anklängen, vielleicht von Antonio da Tradate.

*Literatur:* Lallo Vicredi in Rivista Storica Ticinese 1940, H. 16.

### **Giornico, S. Maria di Castello**

Ecclesia B. Mariae Vg. in Castello saec. XIII. Von dem Schloss, zu dem die Kirche ehemals gehörte, sind nur noch einige Mauerreste erhalten.

*Architektur:* Zweischiffige Anlage; das südliche Schiff wird durch eine halbrunde Apsis abgeschlossen, das nördliche durch einen rechteckigen Chor mit Tonnengewölbe. Wann der ursprünglich einschiffige Bau erweitert wurde ist nicht bekannt, der südliche Teil muss der ältere sein.

*Malereien:* Die spätgotischen Malereien befinden sich im nördlichen Chor. Am Gewölbe die Maiestas Domini mit den Symbolen der Evangelisten. Ostwand: In der Mitte über der Altarmensa der Kampf des hl. Georg gegen den Drachen, links S. Victor, rechts ein Märtyrer. Nordwand: Drei Heilige, Nabor, Felix und Lucio. Südwand: Christus als Schmerzensmann, daneben S. Sebastian mit einem Stifter. Eine Inschrift nennt den Namen des Stifters Guihlelmus Bicchinioli und das Datum 1448.

Diese sehr gut erhaltenen Malereien stammen von einem Seregnesen, vermutlich vom «Maler mit den Glotzaugen».

*Literatur:* Bianconi, Inventario.

### **Giornico, S. Nicolao**

Ecclesia, forse saec. XII, et Monasterium s. Nicolai 1210, Benedictinorum 1298.

*Architektur:* S. Nicolao ist die bedeutendste romanische Kirche im Tessin. Einschiffige Anlage mit Krypta und stark erhöhter Chorphatie. Diese besteht aus einem eingezogenen quadratischen Vorjoch mit grätigem Kreuzgewölbe und halbrunder Apsis.

*Malereien:* In der Halbkuppel die Maiestas Domini mit den Symbolen der Evangelisten. Christus thront segnend in einer Regenbogenglorie. Ein perspektivisch gemalter Konsolenfries trennt die Halbkuppel von der Wand. Auf dieser sind eine Reihe einzelner Heiliger zu sehen, v. l. n. r. ein Bischof (St. Gotthard?), S. Victor, S. Petrus in Cathedra, S. Nicolaus mit drei Kindern in einem Bottich. Ein Rundbogenfenster in der Mitte der

Apsis, darüber die Dreieinigkeit in Gestalt eines dreigesichtigen Antlitzes. Daneben folgt die Kreuzigung mit Maria und Johannes, dann wieder ein Fenster mit einer Inschrift darüber, zuletzt die hl. Margaretha und Magdalena. Am Sockel eine gemalte Draperie. Im Scheitel des Vorjochgewölbes das Agnus Dei im Strahlenkranz.

**Datierung:** Die Bilder sind laut Inschrift 1478 von Nicolao da Seregno gemalt.

Im Schiff Reste romanischer Malereien, wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert: Nordwand Abendmahl, Südwand zwei Heilige und Christophorus.

Restauriert 1940—45.

**Literatur:** Bianconi, Inventario.

### Locarno, S. Maria in Selva

Ecclesia B. Mariae Vg. Gratiarum vel Misericordiae, dicta in Silva, 1400, consecrata 1424, destructa 1880—84. Über die Anfänge der Kirche ist nichts bekannt, der Überlieferung nach soll sie den Humiliaten gehört haben. Sie wurde 1424 vom Bischof Bartolomeo von Cremona neu geweiht, hat aber schon im vorhergehenden Jahrhundert, mindestens um die Jahrhundertwende bestanden, wie aus den Datierungen der Malereien hervorgeht.

**Architektur:** Seit 1884 besteht nur noch der Chor der Kirche. Er diente jahrzehntelang als Friedhofsschuppen. Quadratischer Grundriss, rippenloses, spitzbogiges Kreuzgewölbe. In der Ostwand sind zwei hohe schmale Rundbogenfenster eingelassen, in der Südwand ein Fenster mit Schildbogen.

**Malereien:** Gewölbe: O. Krönung Mariae, N. die 12 Apostel, W. 3 Heilige; S. Franziskus, ein Märtyrer mit roter Fahne und Palmzweig und ein Bischof (wahrscheinlich S. Abondio), S. 3 Heilige: S. Johannes Bapt., ein Ritter (wahrscheinlich S. Victor) und eine Märtyrerin. In den Spitzen der Gewölbekappen schweben Tuba-blasende Engel, die Eckzwickel zieren Rundmedaillons mit den Symbolen der Evangelisten und vier Propheten. Die Gewölbegrate sind mit einem Band bemalt, welches aus Blumen und kleinen Schriftstreifen gebildet ist. Die Ostlünette zeigt die Schutzmantelmadonna, die Patronin der Kirche. In der Nordlünette sind drei Szenen aus der Geburt Mariae dargestellt, in der Südlünette das Begräbnis Mariae. Zwischen den Fenstern an der Ostwand der Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Im Chorbogen die Propheten und an der Aussenwand des Bogens die Verkündigung und darunter einzelne Heilige. Die übrigen Fresken im Chor stehen nicht im Zusammenhang mit dem eigentlichen Programm und sind später hinzugefügt worden: Einzeldarstellungen von Heiligen und an der Südwand der Kampf des heiligen Georg gegen den Drachen.

**Datierung:** Unter der Kreuzigung steht das Datum 1401. Sie ist von anderer und schwächerer Hand als die Gewölbemalereien, welche ebenfalls um 1400 entstanden sein müssen. Diese Annahme ergibt sich aus dem Stil, der in nahem Zusammenhang mit der spätgotischen Miniaturmalerei der Lombardei steht, sowie aus den Gewändern der Heiligen, welche der Mode um die Jahrhundertwende entsprechen. Vom Maler des Gewölbes sind gleichfalls die Ost- und Nordlünette, die Propheten und ein Bild der Dreieinigkeit an der Nordwand. Die andern Bilder gehören dem Kreis der Seregnesen an, also Mitte bis zweite Hälfte 15. Jahrhundert. Von Antonio da Tradate eine Darstellung Jesu im Tempel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Restauriert 1953/54.

**Literatur:** Rahn, Wandgemälde; ders., Kunstdenkmäler. Toesca, La Pittura e la Miniatura nella Lombardia. Bianconi, P. M. T. I.

## Losone S. Giorgio

1331.

*Architektur:* Die Kirche wurde Ende des 18. Jahrhunderts neu erbaut, aber der Chor der alten Kirche blieb bestehen. Er liegt hinter dem Chor der neuen Kirche und dient als Sakristei. Er ist mit einer Tonne, deren Wölbung bis fast zum Boden reicht, gedeckt.

*Malereien:* Am Gewölbe die Maiestas Domini; die Regenbogenmandorla füllt die ganze Länge des Gewölbes. Zu beiden Seiten liegen die Evangelisten mit den Köpfen der Symbole auf einer Blumenwiese. In der Mitte der Ostlünette der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, vor der zinnengekrönten Stadtmauer Jerusalems. Links der hl. Georg unberritten mit dem Drachen kämpfend, rechts S. Victor. In den Ecken die Brustbilder von Propheten.

Datierung: 2. H. 15. Jahrh. Seregnesen, wahrscheinlich Lombardus von Giubiasco, dessen Autorschaft auch für Negrentino angenommen wird.

*Literatur:* Rahn, Kunstdenkmäler.

## Lottigna, S. Michele

In pratis (Tezeghino). Oratorium s. Michaelis 1455, s. Pellegrini 1567.

*Architektur:* Kleines Oratorium mit Tonnengewölbe im Chor. Der Raum davor, der sich im Westen in einem grossen Rundbogen öffnet, ist mit offenem Dachstuhl gedeckt.

*Malereien:* Im Gewölbe die Maiestas Domini mit den Symbolen der Evangelisten, welche ein Buch halten. Ostwand: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, links S. Sebastian, rechts ein jugendlichen Märtyrer mit Schwert und Palme. Linke Wand: die Heiligen Margaretha und Michael. Rechte Wand: Inschrift und die Heiligen Franziskus und Bernhardin.

Datierung: 1455 auf der Inschrift angegeben, wie auch die Namen der Maler Lombardus et Xpoforus de Lugano.

Die Malereien, von denen ganze Teile abgebrochen sind, befinden sich in beklagenswertem Zustand.

*Literatur:* Bianconi, Inventario.

## Maggia, S. Maria delle Grazie in Campagna

Oratorium B. Mariae Vg. Gratiarum, dictum S. Maria di Campagna, verosimil, saec. XIV.

*Architektur:* Einschiffiger Bau mit halbrunder Apsis.

*Malereien:* In der Halbkuppel, in einer Regenbogenmandorla die Krönung Mariae, umgeben von den Symbolen der Evangelisten. Darunter die zwölf Apostel mit ihren Emblemen, in der Mitte hinter dem Altar die Kreuzigung. Am Bogen die Verkündigung; darunter links S. Mauritius, rechts S. Matthäus.

Datierung: Die Fresken sind auf einer Inschrift am Chorbogen 1528 datiert. Dem Stil nach gehören sie der Renaissance an, obschon hier kompositionell noch das mittelalterliche Schema verwendet wurde.

Auf der Südwand des Schiffes ein grosser Zyklus aus dem Marienleben. Gute Renaissance-malereien.

Restauriert 1932.

*Literatur:* Bianconi, Arte in Valle Maggia, Bellinzona 1937. Chiesa, Monumenti restaurati.

**Mezzovico, S. Mamette**

1055, saec. XIII.

*Architektur:* Einschiffiges Langhaus mit quadratischem Chor, der mit einem grätigen Rundbogen-Kreuzgewölbe bedeckt ist. Der Bau stammt aus der Wende 15./16. Jahrhundert; vom romanischen, der quer zum vorderen Teil des Langhauses gelegen hatte, ist die West- und ein Teil der Südwand übernommen worden.

*Malereien:* Im Gewölbe sitzen an grossen Tischen je ein Evangelist und ein Kirchenlehrer beisammen. In der Mitte des Gewölbes, in einem Rundmedaillon, Gott-Vater. Auf der Stirnwand ein grosses, vielfiguriges Bild der Kreuzigung. Im Bogenrund die Propheten. Seitenwände getüncht.

*Datierung:* Die Malereien stammen aus der Übergangszeit von der Spätgotik zur Renaissance, wobei die des Gewölbes altertümlicher sind. Wahrscheinlich 1. H. 16. Jahrh.

*Literatur:* Rahn, Kunstdenkmäler.

**Miglieglia, S. Stefano**

Ecclesia s. Stephani, in colle, 1444, parochialis 1591.

*Architektur:* Einschiffiges Langhaus, unterteilt durch zwei giebelförmig übermauerte Quergurten, die auf Wandpfeilern ruhen. Quadratischer Chor mit rippenlosem rundbogigem Kreuzgewölbe bedeckt.

*Malereien:* Am Gewölbe in der Ostkappe die Maiestas Domini, die Mandorla von Markus und Matthäus gehalten. N. an einem Doppelpult schreibend Lukas und Hieronymus; S. Johannes und Gregor; W. Ambrosius und Augustin. In den Eckzwickeln sind den Evangelisten ihre Symbole beigegeben, den Kirchenlehrern ein Engel. Ostwand: Christus am Kreuz, beweint von Maria und Johannes und die Schächer; zu beiden Seiten die Heiligen Stephanus und Antonius Abt; im Hintergrund die Stadt Jerusalem. In den seitlichen Lünetten N. Christi Geburt, S. Anbetung der Könige. Darunter die Apostel, teilweise zerstört, links durch eine Tür in die Sakristei, rechts durch ein Fenster. Im Bogenlauf sechs Propheten.

*Datierung:* 1511 auf einer Inschrift an der Südwand des Chores. Derbe spätgotische Malereien, aber mit rührender Naivität ausgeführt.

Restauriert 1944

*Literatur:* Rahn, Wandgemälde; ders., Kunstdenkmäler. Bianconi, P. M. T. II. Chiesa, Monumenti restaurati.

**Monte Carasso, S. Bernardo**

Ecclesia s. Bernardi in monte, 1427.

*Architektur:* Einschiffiges, flachgedecktes Langhaus. Der alte Chor ist durch einen späteren ersetzt, mit Fresken von 1607.

*Malereien:* Im Schiff haben sich spätgotische Malereien aus zwei verschiedenen Epochen erhalten. Die früheren, datiert 1427, sind trotz ihrem schlechten Erhaltungszustand zu den besten mittelalterlichen Fresken des 15. Jahrh. im Tessin zu zählen. Sie befinden sich an der Nordwand und stellen eine Reihe von Heiligen dar: v. l. n. r. Anbetung der Könige, eine Nonne mit Rosenkranz, S. Michael, der einen Teufel ersticht, S. Victor mit der Kreuzfahne, Maria Aegyptiaca ganz in ihr langes blondes Haar eingehüllt, S. Katharina mit Rad und Palme, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes; und zunächst dem Chor ein hl. Bischof.

Unter diesen Bildern verläuft auf dem Sockel ein Zyklus der Monatsdarstellungen. Sie sind monochrom gemalt von unglaublicher Feinheit und Leichtigkeit, im Stil von Miniaturen oder Handzeichnungen aus der späteren Gotik. Die übrigen Malereien von den Seregnesen: das Abendmahl, der hl. Bernhardin von Siena und ein Bischof, gleichfalls auf der Nordwand; an der Westwand zu beiden Seiten der Tür eine Gruppe von drei jungen Heiligen oder Märtyrern, über der Tür Christus als Schmerzensmann. Auf der Südwand, von Westen her, zwei Gruppen von Heiligen, durch ein kleines Fenster voneinander getrennt.

Wenn diese Fresken, wie Bianconi annimmt, ebenfalls von dem «Maler der Grotzungen» stammen, so hat er hier entschieden seinen Stil verfeinert, gegenüber Giornico und Ditto. Die Figuren sind weniger steif, in den Physiognomien besser voneinander unterschieden, und der Gesamteindruck ist von stark dekorativer Wirkung.

Restauriert 1931.

*Literatur:* Rahn, Wandgemälde; ders., Kunstdenkmäler. Bianconi, P. M. T. I. Chiesa, Monumenti restaurati.

### **Morcote, S. Antonio Abate**

Hospitale et ecclesia s. Antonii Abb., Ord. Canonic. s. Antonii Viennensis 1471.

*Architektur:* Die Kapelle, die zu einem Pilgerhospiz der Antoniusbrüder gehörte, stammt aus dem 15. Jahrhundert. Ein älterer Bau soll ihr zugrunde liegen.

Sie erhebt sich auf einem Felsvorsprung über dem See, an der alten Strasse von Figino nach Morcote, die an dieser Stelle unter dem Felsen durchgeführt ist. An ein mittleres Raumquadrat schliessen sich drei rechteckige Raumkompartimente an, so dass die Kapelle in ihrem Grundriss eine Art Taukreuz bildet. Alle Raumteile sind mit getünchten Kreuz-Rippengewölben bedeckt.

*Malereien:* Auf der Chorwand Szenen aus dem Leben und der Legende des Titelhiligen. In der Lünette eine Vision des hl. Antonius: Der Kampf der menschlichen Seelen mit den Fährnissen und Versuchungen der Welt. Zwei Teufel halten ein Netz gespannt, in dem die Seelen in Gestalt von 21 kleinen nackten menschlichen Wesen nach oben zu gelangen trachten, wo sie von Engeln zu Gott-Vater geleitet werden, dessen Antlitz in einem stilisierten Wolkenkranz erscheint.

Darunter sieben Bilder aus dem Leben des Heiligen. Das erste und letzte zerstört, das dritte mit dem hl. Nikolaus übermalt. Das zweite schildert Antonius lehrend, das vierte den Heiligen im Gebet, das fünfte in zwei Szenen übereinander den Besuch des Anachoreten Paulus und dessen Begräbnis, bei dem zwei Löwen das Grab ausheben. Im sechsten sieht man Antonius mit zwei andern greisen Einsiedlern, zu ihren Füßen das Schwein und ein Leopard.

*Datierung:* Es sind zwei verschiedene Maler zu unterscheiden. Die Vision ist in denselben Zusammenhang zu bringen wie der alttestamentliche Zyklus von Ascona, die spätgotische Quattrocentomalerei der Lombardei. Sie ist von viel höherer Qualität, als die andern Bilder. Bei diesen spricht nicht nur die unbeholfene Komposition der Figuren in der felsigen Landschaft mit kleinen summarisch angegebenen Bäumchen für einen weniger begabten naiven Maler, sondern auch die Zeichnung im einzelnen und die dürftige Farbskala. Die Bilder dürften um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

Die seitlichen Raumkompartimente sind mit Motivbildern aus verschiedenen Zeiten, teils von den Seregnesen, geschmückt.

Restauriert 1941.

*Literatur:* Cino Chiesa, Morcote, La Chiesa di Sant'Antonio Abate, Lugano 1945.

## Negrentino, SS. Ambrogio e Carlo

Ecclesia s. Ambrosii 1224, parochialis 1567, deinde s. Caroli. Die Kirche gehört zur Gemeinde Prugiasco.

*Architektur:* Romanischer Bau mit halbrunder Apsis. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde die Kirche erweitert durch Anbau eines zweiten Schiffes, das ebenfalls mit einer halbrunden Apsis abgeschlossen ist. Die Verbindung der Schiffe erfolgte durch zwei Rundbogen, die von einer Säule gestützt werden.

*Malereien:* Das ganze Kirchlein ist mit Malereien, die aus drei verschiedenen Epochen stammen, ausgeschmückt. Die ältesten, an der Westwand des älteren Schiffes, stellen die Himmelfahrt Christi und die Apostel dar. Stilistisch gehören sie dem 11. Jahrhundert an (mittelromanische Epoche), aber nach der Architektur der Kirche können sie kaum vor dem Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden sein.

Aus der zweiten Epoche, Mitte 15. Jahrhundert, stammt die Ausmalung der alten Apsis. Am Gewölbe die Maestas Domini. Die Regenbogenmandorla ist umgeben von den Evangelisten in Menschengestalt mit den Köpfen der Symbole. An der Wand, in Dreiergruppen, durch drei Fenster voneinander getrennt, die 12 Apostel. Im Bogenrund die Propheten und in den Zwickeln die Verkündigung.

Diese Fresken sind von den Seregnesen, vielleicht von Lombardus von Giubiasco gemalt.

Die spätesten Malereien sind im Südkor. In der Halbkuppel die Krönung Mariae, darunter Szenen aus dem Marienleben. Diese roh und unsorgfältig ausgeführten Fresken werden Antonio da Tradate zugeschrieben. Wende 15./16. Jahrhundert. Vom gleichen Maler in der Mitte der Arkade die Himmelfahrt Mariae und in den Bogenläufen die Propheten. An den Wänden der Schiffe Votivbilder aus verschiedenen Zeiten.

Restauriert 1942–43.

*Literatur:* Bianconi, Inventario.

## Palagnedra, S. Michele

1273.

*Architektur:* Die Reste des alten Baues stammen vermutlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. 1663 wurde die Kirche neu erbaut und dabei die Richtung verändert, so dass die Stirnwand des Chores von der Südwand des ehemaligen Schiffes gebildet wird. Der alte quadratische Chor mit rippenlosem Kreuzgewölbe dient heute als Sakristei.

*Malereien:* Im Gewölbe O. Die Maestas Domini. Die Evangelisten mit den Köpfen der Symbole stützen zu beiden Seiten mit erhobenen Armen die Mandorla. S. die Kirchenlehrer Ambrosius und Augustin, N. Gregor und Hieronymus. Sie sitzen auf Thronen mit Muschelnischen hinter Schreibtischen. In den Eckzwickeln Engel. W. drei Heilige: Der Kirchenpatron S. Michael mit S. Abundius und S. Victor.

An der Ostwand eine figurenreiche Golgathaszene (die beiden Fenster wurden erst später ausgebrochen).

Auf den Seitenwänden je sechs Apostel mit ihren Attributen unter einer perspektivisch gemalten Rundbogenarchitektur. In den Lünetten S. Christus am Ölberg, N. Kreuztragung. Der Sockel ist mit Monatsbildern bemalt.

*Datierung:* Um die Wende 15./16. Jahrhundert, von Antonio da Tradate. Hier zeigt sich der bessere Stil des Malers, eine feierlich hieratische Repräsentation, die grossenteils noch dem gotisierenden Manierismus verpflichtet ist, aber daneben doch auch Elemente der Renaissance verwendet.

*Literatur:* Rahn, Kunstdenkmäler. Bianconi, P. M. T. I.

## Riva San Vitale Baptisterium

Oratorium s. Johannis Bapt. cum baptisterio saec. V/VI.

*Architektur:* Achteckiger Grundriss mit Konchen an den vier Schrägseiten und einer Apsis im Osten.

*Malereien:* In der Apsis die Kreuzigung mit den beiden Kriegsknechten. Südöstliche Konche: thronende Madonna mit Kind in der Mandorla, die von Engeln gehalten wird. Darunter Christi Geburt und Anbetung der Hirten. Nordöstliche Konche: Das Jüngste Gericht, Christus thront in einer von Engeln gestützten Mandorla. Darunter die Aufstehenden und die Verdammten.

Datierung: 2. H. 11. Jahrhundert (Beginn der mittelromanischen Epoche).

Restauriert 1919 und 1953—1955.

*Literatur:* S. Steinmann-Brodbeck, Das Bapt. von Riva S. Vitale in «Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte» 1941. J. Baum, Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz und ihrer Nachbarländer, Bern, 1943. Il Battistero di Riva San Vitale. Note sui restauri, Dipart. della Pubbl. Educazione del Cantone Ticino, Bellinzona 1955.

## Rovio, S. Vigilio

saec. XII.

*Architektur:* Einschiffiger Bau mit halbrunder Apsis.

*Malereien:* In der Halbkuppel die Maiestas Domini. Die Mandorla wird durch ein Zickzackband gebildet. Christus thront auf einer mit Kissen belegten lehnenlosen Bank. Die Evangelisten sind durch ihre Symbole vertreten. Darunter die 12 Apostel, in ihrer Mitte Maria.

Datierung: 13. Jahrhundert. Wahrscheinlich die Apostel später als die Maiestas.

*Literatur:* Rahn, Wandgemälde; ders., Kunstdenkmäler. Bianconi, P. M. T. II.

## Semione, Friedhofskapelle

*Architektur:* Unter einem Giebeldach zwei Räume. Der mit einem Tonnengewölbe gedeckte linke ist vollständig ausgemalt.

*Malereien:* Am Gewölbe die Maiestas Domini, in der östlichen Partie die Kirchenlehrer, l. Gregor und Hieronymus, r. Ambrosius und Augustin. Ostwand: Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, links aussen Johannes Bapt., rechts Antonius Abt. Nordwand: Anbetung der Könige. Südwand: SS. Christophorus, Lucius, Sebastian, Margarethe, Matthe, Dominica.

Datierung: Mitte 15. Jahrhundert, vielleicht 1455, da die weiter oben im Bleniotal liegenden Kapellen von Torre und Lottigna diese Jahreszahl tragen, und Semione wie jene von den Seregnesen ausgemalt ist.

Restauriert 1944.

*Literatur:* Bianconi, Arte in Blenio; ders., Inventario.

## Sorengo, Pfarrkirche

Ecclesia B. Mariae Vg. (Assumpt.) 1298.

*Architektur:* Die Kirche wurde im 16. und 17. Jahrhundert umgebaut und ihre Richtung verändert.

Die Obermauern des Schiffes und der Triumphbogen von der romanischen Anlage sind über dem neuen Gewölbe erhalten geblieben.

*Malereien:* Am Triumphbogen Reste der Verkündigung, darüber ein doppelter Mäanderstreifen mit Fisch und Taube in den Intervallen.

Stilistisch gehören sie mit denen von Negrentino zusammen. Mittelromanisch.

An der Nordwand des Schiffes noch drei Apostel zu erkennen. 14. Jahrhundert.

*Literatur:* E. Ferrazzini in «Rivista Storica Ticinese» 1938. Bianconi, P. M. T. II.

### **Torre, Cappella di S. Francesco**

*Architektur:* Kleiner rechteckiger Raum mit Tonnengewölbe.

*Malereien:* An der Tonne die *Maiestas Domini*. Ostwand: Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. Nordwand: Kaum mehr zu erkennen, die Stigmatisation des hl. Franziskus und S. Bernhardin von Siena. Südwand: Die hl. Katharina und Bartholomäus. Zwischen ihnen eine Inschrift mit dem Datum 1455. Seregnesen.

*Literatur:* Bianconi, Inventario.

### **Verscio, S. Fedele**

1214 consecrata.

Die Kirche war im Mittelalter die Hauptkirche der Talschaft Pedemonte mit den Gemeinden Tegna, Verscio und Cavigliano.

*Architektur:* Barockbau von 1776/77. An der östlichen Langhausseite ist der alte Chor stehen geblieben und dient heute als Seitenkapelle. Er ist quadratisch und mit einem grätigen Kreuzgewölbe bedeckt.

*Malereien:* Gewölbe: O. *Maiestas Domini*, N. und S. Die Kirchenlehrer wie in Palagnedra. W. Himmelfahrt.

Ostwand: Die Kreuzigung. Die Seitenwände übertüncht. Im Chorbogen die 12 Propheten.

Datierung: Wende 15./16. Jahrhundert. Antonio da Tradate. Gleicher Stil wie in Palagnedra.

Bei der Restaurierung sind Reste romanischer Malereien zum Vorschein gekommen. Es sind Szenen aus der Passion Christi: Der Judaskuss und ein Teil des Abendmahles.

Datierung: 13. bis 14. Jahrhundert.

Restauriert: 1944—45.

*Literatur:* Rahn, Kunstdenkmäler. Chiesa, Monumenti restaurati.

## ABKÜRZUNGEN

HBLS Historisch Biographisches Lexikon der Schweiz

PMT I, II Bianconi, Piero, La Pittura medievale nel Cantone Ticino. I II Sopraceneri. II II Sottoceneri.

RST Rivista storica ticinese.

ZAK Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte.

## ANMERKUNGEN

### Einleitung

- <sup>1</sup> Literatur: *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz* (Neuenburg 1921—1934), Art. Tessin, Geschichte, Bd. 6, S. 666 ff.; Art. Tessin, Kirche, Bd. 6, S. 691 ff.; Art. Mailänder Kriege, Bd. 4, S. 796 ff.; Ambrosianische Täler, Bd. I, S. 334. Ferner die im Literaturverzeichnis angegebenen Werke von *E. Gagliardi*, *K. Meyer*, *E. Pometta* und *G. Rossi* und von *P. Schaefer*.
- <sup>2</sup> Wie Campione heute eine italienische Enklave auf Tessiner Gebiet bildet, war es seit dem frühen Mittelalter durch Jahrhunderte eine Enklave des Klosters S. Ambrogio in Mailand, mitten im comaskischen Gebiet. Vgl. *Paul Schaefer*, Das Sottoceneri im Mittelalter (Aarau 1931), S. 118 ff. Siehe auch HBLS Campione, Bd. II, S. 482 f.
- <sup>3</sup> Vgl. *G. Rossi*, *E. Pometta*, Storia del Cantone Ticino (Lugano 1941), S. 55 ff. und die dort angeführte Literatur. Die Echtheit von Attos Testament ist in der historischen Kritik stark umstritten. Eine Stellungnahme unsererseits würde im Rahmen dieser Abhandlung zu weit führen. Wir begnügen uns mit der Feststellung, dass, ob echt oder gefälscht, jenes Testament tatsächlich die Grundlage für die Besitzansprüche der mailändischen Kirche bildete.
- <sup>4</sup> In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gab es bereits einen Passverkehr. Die Strasse hat um 1236 bestanden. Das älteste Dokument für einen bedeutenden Warenverkehr über den Pass bilden die Statuten der Liviner Gemeinde Osco vom 5. 4. 1237. Um 1240 wurde er als Weg für die Rompilger benutzt. Vgl. HBLS, Bd. 6, S. 68.

### Kapitel I: Architektur

- <sup>1</sup> Für die genaue Baubeschreibung mit Massangaben und Grundrissen verweise ich auf *J. R. Rahn*, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Tessin (Zürich 1893). Die Tessiner Architektur im gesamteuropäischen Zusammenhang siehe bei *Joseph Gantner*, Kunstgeschichte der Schweiz I (Frauenfeld/Leipzig 1936), S. 112, 116 ff. 124, 127, 178. Bd. II (Frauenfeld 1947), S. 96 f. 160 f. *Hans Reinhardt*, Die kirchliche Baukunst in der Schweiz (Basel 1947), S. 22, 44, 50 f. 100 ff.
- <sup>2</sup> Die Entwicklung des Sakralbaus aus dem Wohnhaus siehe *Gantner*, a. a. O. I, S. 106 ff.
- <sup>3</sup> *Gantner*, a. a. O. I, S. 118 f. Über die Renovation von 1940—1945 Vgl. *Francesco Chiesa*, Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945 (Bellinzona 1946), S. 64 ff. Ferner: *A. Crivelli* in: Rivista Storica Ticinese 1942, H. 27, 28; 1945, H. 43, 45.
- <sup>4</sup> S. Nicolao wird im 13. Jahrhundert als Kloster erwähnt. Der Orden ist nicht bekannt. Vgl. *Karl Meyer*, a. a. O. S. 282, N. 7. *Eugen Gruber*, Die mittelalterlichen Gotteshäuser

des Kantons Tessin: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte XXXIII, 1939, S. 137.

<sup>5</sup> Reinhardt, a. a. O. S. 50 f.

<sup>6</sup> Gantner, a. a. O. I, S. 120 f.

<sup>7</sup> Gruber, a. a. O. S. 110.

<sup>8</sup> Gantner, a. a. O. I, S. 120 f.

<sup>9</sup> Fridolin Segmüller, OSB, Das päpstliche Kollegium Papio in Ascona (Freiburg i. Ue. 1930), S. 5 ff.

<sup>10</sup> Gruber, a. a. O. S. 38.

## Kapitel 2: Die ikonographischen Elemente

<sup>1</sup> Siehe die zusammenfassenden Werke von Cabrol-Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (Paris 1907). K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I. II (Freiburg i. Br. 1926. 1928). J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes (Freiburg i. Br. 1924).

W. Molsdorf, Christliche Symbolik in der mittelalterlichen Kunst (Leipzig 1926). Die Religion in Geschichte und Gegenwart, ed. H. Gunkel und L. Zscharnack (Tübingen 1927—1932). Lexikon für Theologie und Kirche, ed. M. Buchberger (Freiburg i. Br. 1930/38 unter den einschlägigen Stichworten).

<sup>2</sup> Die verschiedenen Möglichkeiten der bildlichen Wiedergabe Christi im mittelalterlichen Gotteshaus sind in den liturgischen Schriften des hohen Mittelalters, in den Kapiteln über die Ausstattung der Kirchen, festgelegt. Siehe: Sicardi Cremonensis Episcopi Mitrale, Lib. I, 12, Col. 40—44 «De ornatu ecclesiae» (Migne, P. L. CCXIII). Durandi Rationale divinorum officiorum, Lib. I, cap. 3, fol. IV, «De picturis» (Venedig MDIX).

<sup>3</sup> Siehe: R. Berger, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst (Reutlingen 1926). K. Künstle, a. a. O. S. 605 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Cabrol-Leclercq, a. a. O. II, col. 236 ff.

<sup>5</sup> Irenäus (Adv. haer. III, 11, 8. P. Gr. VII, col. 885) kennt bereits diese Deutung und begründet die Vierzahl der Evangelien aus der Vierzahl dieser Gestalten.

<sup>6</sup> Vgl. Künstle, a. a. O. S. 610. Diese Darstellung gründet sich m. E. auf die wörtliche Wiedergabe des Textes bei Hesekiel (1, 5 «... und darin war es gestaltet wie vier Tiere, und dieselben waren anzusehen wie Menschen») und ist nicht, wie Leclercq, Dictionnaire a. a. O. V, col. 847, vermutet, auf die römische Sitte, öffentliche Persönlichkeiten auf diese Weise zu karikieren, zurückzuführen.

<sup>7</sup> Bawit, Ostapsis der Kapelle XVII, Abb. bei Cabrol-Leclercq, a. a. O. II, col. 241/242, fig. 1280.

<sup>8</sup> Vgl. Rabula-Evangeliar. Himmelfahrtsbild. Syrischer Kodex (586 entstanden), Bibl. Laur. Florenz, Abb. bei W. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst (Münster i. W. 1912), Taf. III, fig. 10. Katakombenmalereien in Rom. J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg i. Br. 1903). Apsismosaik in S. Pudenziana, Rom. Auf letzterem ist das Bild in doppelter Weise gefasst, als historische Szene und als Repräsentationsbild.

<sup>9</sup> Seit dem 14. Jahrhundert werden Statuen der Apostel an den Pfeilern im Innern der Kirche angebracht (Köln, Dom) oder sie werden auch auf den Pfeilern aufgemalt (Lübeck, Jakobikirche) zur Versinnbildlichung dieser ihrer Stellung.

<sup>10</sup> Meist werden sie als Verfasser des Credo in folgender Reihenfolge aufgezählt: Petrus, Andreas, Jakobus d. Ä., Johannes, Thomas, Jakobus d. J., Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Simon, Thaddäus, Matthias. Es ist dieselbe Folge wie im Messkanon, der

ältesten Autorität, aber da steht an zweiter Stelle Paulus. Matthias, der erst nach dem Verrat des Judas von den Jüngern gewählt worden ist, wird mit Barnabas vor den Märtyrern genannt.

- <sup>11</sup> In den Abendmahlsbildern auch Johannes und Judas.  
<sup>12</sup> In der griechischen Kunst ist Johannes stets als Greis mit Bart dargestellt.  
<sup>13</sup> Vgl. die speziellen Angaben bei Cabrol-Leclercq, a. a. O. IV, col. 1260/61; *Künste*, a. a. O. II, S. 380/83; Lexikon für Theol. u. Kirche V, a. a. O. col. 1041/43.  
<sup>14</sup> Vgl. Bonifaz' VIII. Decretale «Gloriosus Deus». Die älteste Aufzählung findet sich bei Beda Venerabilis (†735) in einem Brief an Acca, Bischof von Hexham (Epistola dedicatoria, Migne, P. L. XCII, col. 304).

### Kapitel 3: Romanik

- <sup>1</sup> Das Baptisterium von Riva San Vitale bildet eine Ausnahme sowohl in architektonischer Hinsicht, da ihm als Taufkirche eine andere sakrale Funktion zusteht, als auch in bezug auf den Bilderschmuck.  
<sup>2</sup> Vgl. *J. Gantner*, a. a. O. I, S. 257. *P. Bianconi*, La Pittura medievale nel Cantone Ticino, II (Bellinzona 1939), S. 6 f. 51. *J. Baum*, Tessiner Wandmalereien: «Der Bund» 1940, Nr. 483/485; ders. Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz und ihrer Nachbarländer (Bern 1943), S. 46. *S. Steinmann-Brodbeck*, Riva San Vitale: ZAK 1941, S. 219 ff. Ich entnehme meine Angaben in der Hauptsache dem eingehenden Artikel von S. Steinmann-Brodbeck und der Beschreibung von Baum in den Denkmälern. Il Battistero di Riva San Vitale. Note sui restauri. Dipartimento della Pubblica Educazione del Cantone Ticino. (Bellinzona 1955.)  
<sup>3</sup> Über die Hintergründe auf mittelalterlichen Gemälden siehe *H. Reinhardt*, Les peintures murales de l'Ecole de Reichenau à Châlières dans le Jura bernois: ZAK 1939, S. 207. Die vier Zonen grün, braun, gelb, rot stellen den Boden, die Landschaft, die Luft und den Äther (die reine Luft) dar. Dieses Motiv wurde aus der Spätantike übernommen (S. Maria Maggiore, Rom) und in der Reichenauer Kunst wieder verwendet (Reichenau-Oberzell. Perikopenbuch Heinrichs II.).  
<sup>4</sup> Vgl. *J. R. Rahn*, Die mittelalterlichen Wandgemälde der italienischen Schweiz: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, XXI, H. 1, Zürich 1881, S. 6; ders., Kunstdenkmäler, S. 294 f. *P. Toesca*, La Pittura e la Miniatura nella Lombardia (Milano 1912), S. 99 f. *J. Gantner*, a. a. O. I S. 259 f. *P. Bianconi*, PMT I, a. a. O. S. 7 f; ders., Inventario delle cose d'arte e di antichità, I (Bellinzona 1948), S. 175 f. *J. Baum*, Denkmäler, S. 47. *Chiesa*, Monumenti restaurati, S. 74 f. *A. Crivelli*, La Chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo di Negrentino, S. A. aus RST Fasc. 31, 1943. *F. Fosca*, L'Art roman en Suisse (Genève 1943).  
<sup>5</sup> Vgl. *J. Baum*, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, II (Handbuch der Kunstwissenschaft), S. 190.  
<sup>6</sup> Diese Form der Aureole ist seltener als die Mandorla und kommt in der Schweiz nur noch einmal vor: Châlières (dat. 2. H. 11. Jahrhundert). *Reinhardt*, a. a. O. S. 204 ff.  
<sup>7</sup> Bei der Restaurierung der Kirche sind Fragmente eines gleichen Frieses an verschiedenen Stellen, u. a. über dem Bogen der Apsis, zum Vorschein gekommen, woraus hervorgeht, dass das ganze Kirchlein einheitlich ausgemalt gewesen war. (Ing. Gianella, in Rivista tecnica, N. 9, Sept. 1944.) Allerdings ist heute leider nicht mehr festzustellen, ob es sich an den Wänden der Kirche um biblische Szenen gehandelt hat, wie dies aus Analogie mit den Kirchen Italiens anzunehmen wäre, oder ob sie rein ornamental geschmückt waren, wie wir es im Tessin später in Castel S. Pietro finden.  
<sup>8</sup> Die Datierung variiert vom 11. bis zum 13. Jahrhundert. *Bianconi* Inventario S. 177.

Dem Stil nach gehören sie ins 11. Jahrhundert, da aber die Kirche wahrscheinlich zwischen 1182 und 1224 (der ersten schriftlichen Nachricht) erbaut worden ist, muss die Entstehung des Bildes in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen sein. *A. Crivelli*, a. a. O. S. 4.

<sup>9</sup> *J. Baum*, Denkmäler S. 47.

<sup>10</sup> Die Kirche wurde im 16. und 17. Jahrhundert umgebaut und dabei ihre Richtung verändert, wodurch der ehemalige Triumphbogen über die heutige Eingangswand zu stehen kam. Es wurde ein neues, tiefer gelegtes Gewölbe eingezogen, so dass man sich, um die Malereien zu sehen, in den freien Raum zwischen diesem und dem alten Dach begeben muss.

<sup>11</sup> Für S. Vincenzo in Galliano vgl. *Toesca*, a. a. O. S. 42 ff. m. Abb.

<sup>12</sup> *Emilio Ferrazzini*, Gli affreschi di Sorengo: Rivista Storica Ticinese 1938, S. 75 f. Für Angera vgl. Abb. bei *Toesca*, a. a. O. S. 158 ff.

<sup>13</sup> Die Kapelle wurde im 17. Jahrhundert säkularisiert. Jetzt ist das Schloss in ein Hotel umgebaut. In der Kapelle wurde auf halber Höhe ein Fussboden eingebaut. Der obere Raum mit der bemalten Halbkuppel dient heute als Fremdenzimmer.

<sup>14</sup> *Gantner*, a. a. O. I, S. 262.

<sup>15</sup> Wahrscheinlich 1. H. 13. Jahrhundert. *A. Giussani* datiert die ganze Chorausmalung ins 14. Jahrhundert und legt auch den Bau im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung nicht ins 12., sondern schon ins 11. Jahrhundert. RST 1938, S. 7 ff.

<sup>16</sup> Von der Figur Christi ist nur noch die untere Partie erhalten und die Wand allzu stark zerstört, um aus der Anzahl der Figuren etwa noch auf die 12 Apostel schliessen zu dürfen.

<sup>17</sup> Der gute Erhaltungszustand der Farben ist dem Umstand zu verdanken, dass der kleine Raum durch Jahrhunderte völlig zugebaut war.

#### Kapitel 4: Die Malereien des 14. Jahrhunderts

<sup>1</sup> Dieses Problem hat eine eingehende Erörterung erfahren durch *Georg Weise*, Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien (Halle 1939).

<sup>2</sup> *Vitzthum-Volbach*, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien (Potsdam 1924), S. 308, 331. *Toesca*, a. a. O. La Pittura nella seconda metà del Trecento.

<sup>3</sup> *Rahn*, Wandgemälde I S. 24 ff.; ders. Kunstdenkmäler S. 470 ff. *Toesca*, a. a. O. S. 188 f. *Bianconi* PMT II, S. 13 ff. *Gantner*, a. a. O. II, S. 278.

<sup>4</sup> Vgl. die Skizze bei *Rahn*, Kunstdenkmäler, Abb. 38.

<sup>5</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 188 ff., Abb. 125—130, Tf. VIII. Am deutlichsten zeigt sich die Verwandtschaft mit dem Wandbild über dem Grabmal des Antonio Fissiraga († 1327) in S. Francesco in Lodi. In einem Tempelchen kniet der hier Bestattete vor der thronenden Madonna und bietet, empfohlen von einem Bischof und dem hl. Franziskus, dem Jesuskind das Modell einer Kirche dar. Die Madonna am Triumphbogen von Castel S. Pietro ist wie eine dürrtige Kopie jener Madonna. In der Konzeption, vor allem in der typischen Formung der Augen mit der Blickrichtung auf den Beschauer, ist eine auffallende Ähnlichkeit festzustellen, wenngleich die Fresken von Lodi qualitativ unvergleichlich viel höher stehen.

<sup>6</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 243 ff. *E. Berta*, S. Biagio di Ravecchia, Mon. stor. ed art. del Cantone Ticino, Ser. IV, Fasc. 1 (Milano 1913).

<sup>7</sup> Vgl. S. 11 f.

<sup>8</sup> *Bianconi*, PMT I, S. 12, stellt eine enge Beziehung zur Schule von Rimini fest.

<sup>9</sup> *Rahn*, Wandgemälde I, S. 16 ff. *E. Gerspach*, Gli affreschi di Campione: «L'Arte» 1902, S. 161 ff. *F. Malaguzzi-Valeri*, Campione: «Rassegna d'Arte» 1908, S. 167 ff. *Toesca*,

- a. a. O. S. 263 f., 345 ff., 434 ff. *J. R. Rahn*, Kunsthistorisches aus Campione: «Tessiner Blätter» 1919, S. 225 ff. *Bianconi*, PMT II, S. 22 ff. *Gantner*, a. a. O. II, S. 279 f.
- <sup>10</sup> Die Beschreibung der Bilder siehe im Verzeichnis.
- <sup>11</sup> Vgl. *Rahn*, Wandgemälde I, S. 17.
- <sup>12</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 263 f. Abb. 197, 198. Für Solaro und Lentate vgl. S. 41 und 39.
- <sup>13</sup> Gewisse Anhaltspunkte für die Datierung gibt die Kleidung, die auch in biblischen Szenen nach der Mode der Zeit ausgerichtet ist, und die hier noch nicht die raffinierte Überspitzung der Spätzeit aufweist.
- <sup>14</sup> Der vollständige Text bei *Bianconi*, PMT I, Anm. 14.
- <sup>15</sup> *Gruber*, a. a. O. S. 302.
- <sup>16</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 345 ff.
- <sup>17</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 393 ff. mit Abbildungen. Das «Tacunium» (Nationalbibliothek in Wien) ist ein Lehrbuch über die Gesundheit. Es enthält Vorschriften über den Gebrauch und die Wirkung von Speisen und Heilkräutern, über die Jahreszeiten und die Witterungen und über Gemütsbewegungen. Die Miniaturen, die von verschiedener Hand stammen, geben in überaus anschaulicher Weise das Leben jener Zeit um die Wende vom 14. und 15. Jahrhundert wieder.
- <sup>18</sup> *J. Burckhardt*, Deutsches Kunstblatt I (Leipzig 1850), S. 276. *Rahn*, Wandgemälde 2, S. 34 ff.; ders., Kunstdenkmäler S. 33 ff. *Toesca*, a. a. O. S. 393 ff. *Bianconi*, PMT I, S. 15 ff.; ders., in «Atlantis» 1945, S. 189 ff. *Gantner*, a. a. O. II, S. 280.
- <sup>19</sup> Das Datum 1401 bei einer Inschrift am Kreuzigungsbild an der Ostwand. Es ist anzunehmen, dass der Chor gegen Ende des 14. Jahrhunderts erbaut worden ist. Am Äusseren der Ostwand ist eine Dekoration aus grünen Terracottakacheln, die in Rosettenform angeordnet sind, ähnlich wie sie auch an der Kirche S. Maria della Misericordia in Ascona, die in den letzten Jahren des Trecento erbaut worden ist, zu sehen ist. Da ein solches Schmuckmotiv im Tessin sonst nicht vorkommt, kann daraus auf die Datierung des Baues und möglicherweise auch auf denselben Baumeister geschlossen werden.
- <sup>20</sup> Über die Anfänge der Kirche ist historisch nichts Genaues bekannt. Der Überlieferung nach soll sie den Humiliaten gehört haben. Sie liegt ausserhalb Locarnos, an der Strasse nach Solduno. Ihre Bedeutung schwand im Laufe der Zeit immer mehr, hauptsächlich wegen der Nähe der S. Antoniuskirche, die 1816 zur Kollegiatskirche erhoben worden war. Seit 1883 fand in S. Maria in Selva kein Gottesdienst mehr statt. 1877 stürzte das Dach des Schiffes ein und 1884 fiel das Langhaus der Vergrösserung des Friedhofes zum Opfer. 1886 wurde dem Chor, der glücklicherweise stehen geblieben ist, eine neue Fassade vorgebaut. Dieser Raum diente während vieler Jahre als Schuppen für den Friedhof. Auch das Schiff und die Fassade sind mit Malereien geschmückt gewesen, die Burckhardt und Rahn noch gesehen haben. Chormalereien 1953/54 restauriert.
- <sup>21</sup> Der Chor ist auf quadratischem Grundriss gerade geschlossen und mit einem rippenlosen, spitzbogigen Kreuzgewölbe gedeckt, das auf plumpen Eckkonsolen aufliegt. In der Ostwand sind zwei hohe Rundbogenfenster eingelassen, in der Südwand ein Fenster mit Schildebogen.
- <sup>22</sup> Auch hier sind nahe Beziehungen zum «Tacuinum sanitatis» festzustellen. Vgl. die Gegenüberstellung bei *Bianconi* PMT I, S. 16. Ebenso die Verwandtschaft mit den de Veris in Campione, obwohl dort die Figuren nicht nur dramatischer bewegt, sondern auch viel differenzierter und brillanter gemalt sind als in Locarno.
- <sup>23</sup> *Bianconi*, PMT I, S. 18.
- <sup>24</sup> In der Kreuzigung zeigt sich die Anlehnung an die spätgotische lombardische Malerei deutlich. Aber die Gesichter sind verzerrt, die Proportionen und die Anatomie des Körpers Christi verzeichnet. An der Ostwand sind zu beiden Seiten der Fenster die Heiligen Bartolomäus und Bernhardin von Siena dargestellt. Dieser ist nur noch an den drei, zu seinen Füssen aufgetürmten Mitren zu erkennen, sonst ist das Bild völlig

abgeblichen. Links unten in diesem Gemälde war (nach Rahn, *Kunstdenkmäler* S. 34) die Minuskelinschrift zu lesen: «1479 die veneris/ XII febriry pxñde/ orello spit/ XV XVIIJ/ XVIIIJ». Beide Heilige sind von den Seregnesen gemalt. Den gleichen Meistern sind zwei Bilder an der Südwand des Chores zuzuschreiben: eine Darstellung Johannes des Täufers sowie, die Mitte der Wand einnehmend und von einem Fenster unterbrochen, das grosse Bild des heiligen Georgs, der von links auf einem Schimmel gegen den Drachen anreitet, den die heilige Margaretha an der Kette hält. Dieses ist von höherer Qualität als die einzelnen Heiligenbilder, also wahrscheinlich von Nicolao da Seregno. (Über die Seregnesen vgl. nächstes Kapitel: Die Malereien des 15. Jahrhunderts.) Anschliessend auf der gleichen Wand gegen Westen die thronende Madonna mit der knienden Figur eines Stifters, darüber die Minuskelinschrift (zit. nach Rahn, a. a. O.) «cccc. l. xxvi. die veneris XII mēsis aprilis hoc opus fecit fieri bernardus de martigionibus de mediolano ad honorē virginis marie». Auch die Bilder an der Nordwand stammen aus verschiedenen Zeiten. Von links nach rechts ist unter der Lünette die thronende Madonna zwischen den beiden Johannes zu sehen, darunter eine Darstellung des «Gnadenstuhls» (nur noch in den oberen Teilen sichtbar, weil eine Tür eingelassen worden ist) und neben diesem Johannes der Täufer. Alle diese Bilder sind mit einem ähnlichen Blattornament eingerahmt, wie die äusseren Seiten der Gewölbefelder und die nördliche Lünette. Es ist anzunehmen, dass diese Malereien vom Künstler des Gewölbes sind, denn die Gesichtszüge, die Haarbehandlung und die Gewandfalten zeigen grosse Verwandtschaft. Dagegen weist der blaue Hintergrund des Madonnenbildes nicht die einfache Quadratur der Gewölbekappen auf, sondern dieselbe Zeichnung wie diejenige des Kreuzigungsbildes, nämlich weiss gezeichnete Quadrate, die durch Sechsecke untereinander verbunden sind. Zwei weitere Bilder an dieser Wand zeigen den heiligen Rochus und die Darstellung Jesu im Tempel von Antonio da Tradate, der am Anfang des 16. Jahrhunderts im Tessin gemalt hat. Das Bild enthält starke Anklänge an die Renaissance, besonders in den hübschen Ornamenten am Tempel. Aber die Figuren stehen noch in der gotischen Tradition, ausserdem sind sie unbeholfen gezeichnet, mit schlechten Proportionen und mürrischem Gesichtsausdruck, auch die Perspektive ist ungeschickt.

<sup>25</sup> J. Burckhardt, a. a. O. S. 276.

<sup>26</sup> siehe Anm. 17.

<sup>27</sup> Seit den 1930er Jahren wurden die lombardischen Trecentofresken systematisch restauriert. Vgl. *Fernanda Wittgens* in «Boll. d'Arte» 1935, S. 423 ff.

<sup>28</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 256 ff., Abb. 191—196.

<sup>29</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 247 ff., Abb. 186—190. Jetzt in der Brera, Mailand.

<sup>30</sup> *W. Suida* in «Rassegna d'Arte» 1906, S. 10 ff.

<sup>31</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 233 ff., Abb. 173—175.

<sup>32</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 214 ff., 240 ff., Abb. 161, 162, 176—178, 184. *G. Cagnola* in «Rassegna d'Arte» 1907, S. 37 ff.

<sup>33</sup> *Toesca*, a. a. O. S. 232.

## Kapitel 5: Die Malereien des 15. Jahrhunderts

<sup>1</sup> *Luigi Brentani*, La Pittura quattrocentesca nel Canton Ticino. Cristoforo e Nicolao da Seregno, detti da Lugano: «Rass. d'Arte» 1915, S. 265—276.

Von diesen Künstlern haben wir auch im benachbarten Graubünden zwei gut erhaltene Freskenzyklen. In *S. Maria del Castello in Mesocco* an der Nordwand der Kirche, um 1459, in drei Reihen übereinander folgende Bilder: Oben Szenen aus der Passion, die Überantwortung Christi an die Juden, Kreuztragung und Kreuzigung; Mitte der Kampf

des hl. Georg mit dem Drachen, St. Martin, die Heiligen Michael, Bernardino, Stephanus, Antonius Abt, Petrus, Lucia; unten die Monatsbilder. Vgl. *Erwin Poeschel*, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden Bd. VI, S. 340 ff., Abb. 388—393. Der zweite Zyklus betrifft einen Teil der Ausmalung der Kapelle *S. Agatha bei Disentis*, 1450—1460. An der Ostwand die mittlere und südliche der drei wenig vertieften Apsiden; in der mittleren die Maiestas Domini, Christus umgeben von den Symbolen der Evangelisten, in der Südapsis Krönung Mariä. An den Pfeilern zwischen den Apsiden zwei Heilige und über ihnen in je zwei Rundmedaillons Propheten. Ferner an der Südwand die heilige Agatha, Anbetung der Könige und die Schutzmantelmadonna. Vgl. Poeschel a. a. O. V, S. 101 ff., Abb. 110—112.

<sup>2</sup> Eine Szene der Legende des Heiligen. Damit ist der heilige Nicolaus als der Patron der Kinder wiedergegeben.

<sup>3</sup> Diese naive Vorstellung ist eine Vermischung der Legende, wonach die vom Drachen bedrohte Königstochter durch den heiligen Ritter von dem Ungeheuer befreit wird, mit der Einzeldarstellung der heiligen Margaretha, welcher der Drache als Attribut an einer Kette beigegeben wird. Die gleiche Bildauffassung findet sich ausserdem in S. M. in Selva/Locarno, S. Marta/Carona und S. Maria del Castello/Mesocco.

<sup>4</sup> *K. Escher*, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz (Strassburg 1906), S. 31 f. Weitere Monatsbilder in Campione, Monte Carasso und Mesocco (für Mesocco vgl. Poeschel, a. a. O. VI, S. 342, Abb. 389—391).

<sup>5</sup> *Cino Chiesa*, Morcote, La Chiesa di S. Antonio Abate (Lugano 1945), S. 34.

<sup>6</sup> *Brentani*, a. a. O. S. 265 ff.

<sup>7</sup> *Crivelli*, a. a. O. S. 10.

<sup>8</sup> Die Inschrift in Lottigna lautet (cit. nach Rahn, Kunstdenkmäler, S. 38): «Guilmus. andrioli. et. zaninus./francini. et. ianelus. fillius. qdā/zanoli. ponty, omnes. tres. abi/tat. in lotinia. fecerunt. fie-/ri. hoc. opus. ad honorem/dei. et. sti. michaelis et c<sup>3</sup>/m.cccc.l.v. de mēse. septembris/lombardus. et xpoforus. de lu-/gano. pincerunt.»

<sup>9</sup> Die Vorbilder zu diesen leicht und flüssig hingemalten Bildchen sind wahrscheinlich in den Spielkarten zu suchen. Bianconi PMT I, S. 20. Künstlerisch stehen sie weit höher als die andern genannten Zyklen.

<sup>10</sup> Diejenige mit dem Neuen Testament ist von anderer Hand und von roher, primitiver Ausführung, ähnlich der von Tradate in S. Carlo/Negrentino.

<sup>11</sup> *Toesca*, a. a. O. Tf. XXX.

<sup>12</sup> *Toesca*, a. a. O. Abb. 394—401, 407—413.

<sup>13</sup> *Bianconi*, PMT I, S. 22.

<sup>14</sup> Die Bilder auf der unteren Mauerhälfte mit den Szenen aus der Legende sind von anderer und schwächerer Hand.

## LITERATUR

- Baum, Julius**, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1930.
- Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz und ihrer Nachbarländer. Bern 1943.
- Berger, Robert**, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst. Reutlingen 1926.
- Bianconi, Piero**, La Pittura medievale nel Cantone Ticino.  
 Parte I, Il Sopraceneri. Bellinzona 1936.  
 Parte II, Il Sottoceneri. Bellinzona 1939.
- I dipinti murali della Verzasca. Bellinzona 1934.
- Arte in Valle Maggia. Bellinzona 1937.
- und **Janner, Arminio**, Arte in Leventina. Bellinzona 1939.
- Arte in Blenio. Bellinzona-Lugano 1944.
- Inventario delle cose d'arte e di antichità I, Leventina, Blenio, Riviera. Bellinzona 1948.
- Bolletino Storico della Svizzera Italiana*. Red. Emilio Motta. Bellinzona 1879—1925. NS. 1926—1948.
- Bosshard, Walter**, Cristoforo e Nicolao da Seregno, zwei Tessiner Maler des 15. Jahrhunderts in «Die Schweiz» 1919, XXIII, S. 277 ff., 336 ff.
- Brentani, Luigi**, La Pittura quattrocentesca nel Canton Ticino. Cristoforo e Nicolao da Seregno, detti da Lugano in «Rassegna d'Arte» 1915, S. 265—276.
- Cabrol et Leclercq**, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris 1907 ff.
- Cagnola, Guido**, Gli Affreschi di Viboldone e di Solaro. «Rassegna d'Arte» 1907, S. 37—42.
- Cantù, Cesare**, Storia della città e diocesi di Como, 2 vol., Firenze 1856.
- Chiesa, Cino, Morcote**, La Chiesa di S. Antonio Abate. Lugano 1945.
- Chiesa, Francesco**, Monumenti storici e opere d'arte esistenti nel Cantone Ticino, Lugano 1928.
- Monumenti storici e artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945. Bellinzona 1948.
- Codaghenho, Alfonso**, Storia religiosa del Cantone Ticino, 2 vol., Lugano 1941/42.
- Durandus, Guilielmus** (1237—1296), Rationale divinatorum officiorum, Venedig 1569.
- Escher, Konrad**, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Strassburg 1906.
- Floerke, Hanns**, Die Moden der italienischen Renaissance von 1330—1550. München 1917.
- Gagliardi, Ernst**, Geschichte der Schweiz, Bd. 1. Bis zum Abschluss der italienischen Kriege (1516). Zürich 1920.
- Gantner, Joseph**, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. I. Frauenfeld-Leipzig 1936; Bd. II. Frauenfeld 1947.
- Gruber, Eugen**, Die Gotteshäuser des alten Tessins. «Zeitschr. für Schweiz. Kirchengeschichte» XXXIII, 1939.
- Gerspach, E.**, Gli affreschi di Campione in «L'Arte» 1902, S. 161 ff.
- Historisch Biographisches Lexikon der Schweiz*, Neuenburg 1921—34.
- Jenny, Hans**, Kunstführer der Schweiz. Bern o. J.
- Künstle, K.**, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I, II. Freiburg i. Br. 1926/1928.
- Lavedan, Pierre**, Histoire de l'art, Moyen âge et temps modernes. «Clio». Paris 1944.
- Lexikon für Theologie und Kirche*. Freiburg i. Br. 1930/38.
- Malaguzzi-Valeri, F.**, Campione. «Rassegna d'Arte» 1908, S. 167 ff.
- Meyer, Karl**, Blenio und Leventina von Barbarossa bis Heinrich VII. Luzern 1911.
- Molsdorf, Wilhelm**, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926<sup>2</sup>.
- Monti, Santo**, Storia ed Arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como. Como 1902.

- Atti della Visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda, Vescovo di Como (1589 bis 1593). Como 1895/98.
- Monumenti Storici ed artistici del Cantone Ticino*. Milano 1913 ff.
- Pometta, Eligio e Rossi, Giulio*, Storia del Cantone Ticino. Lugano 1941.
- Poeschel, Erwin*, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden Bd. V und VI. Basel, 1943. 1945.
- Rahn, Johann Rudolf*, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.
- Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz. «Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich» Bd. XXI, H. 1, 2. Zürich 1881.
- Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Tessin. Zürich 1893.
- Reinhardt, Hans*, Die kirchliche Baukunst in der Schweiz. Basel 1947.
- Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen 1927/32<sup>2</sup>.
- Rivista storica ticinese*. Ed. Aldo Crivelli. Bellinzona 1938—46.
- Sauer, Joseph*, Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg i. Br. 1924<sup>2</sup>.
- Sicardi Cremonensis Episcopi* Mitrale, Lib. I, 12. De ornatu ecclesiae. Ed. Migne, P. L. CCXIII. Paris 1855.
- Schäfer, Paul*, Das Sottocenere im Mittelalter. Aarau 1931.
- Steinmann-Brodbeck, Susanne*, Das Baptisterium von Riva San Vitale. «Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte». Bd. 3, 1941, S. 219 ff.
- Stückelberg, E. A.*, Cicerone im Tessin. Basel 1918.
- Suida, Wilhelm*, Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia. «Rassegna d'Arte» 1906, S. 11 ff.
- Tatti, Primo Luigi*, Degli Annali sacri della città di Como. I. Como 1663, II, III, IV Milano 1683, 1734, 1735.
- Toesca, Pietro*, La Pittura e la Miniatura nella Lombardia dai più antichi documenti alla metà del Quattrocento. Milano 1912.
- Vitzthum, Graf G. und Volbach, W. F.*, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. Handbuch der Kunstwissenschaft. Potsdam 1924.
- Weise, Georg*, Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien. Halle a. S. 1939.



## Curriculum vitae

Ich, Helene Amélie Sartorius von Basel, bin am 31. Mai 1917 als Tochter des Verlegers der «Basler Nachrichten» Dr. iur. Karl Sartorius und der Marie Anne, geb. Zellweger, in Basel zur Welt gekommen. Ich besuchte die Freie Schule und die Gymnasialabteilung des Mädchengymnasiums und bestand 1937 die Maturität. Vom Sommersemester 1937 bis zum Sommersemester 1950 studierte ich an der Universität Basel Kunstgeschichte im Hauptfach, Archäologie und Allgemeine Geschichte in den Nebenfächern. Meine akademischen Lehrer waren in Kunstgeschichte die Herren Professoren Joseph Gantner, Paul Ganz, Hans Reinhardt; in klassischer Archäologie Ernst Pfuhl †, Arnold von Salis, Karl Schefold, Walter Herwig Schuchhardt; in Geschichte und Historischen Hilfswissenschaften Edgar Bonjour, Albert Bruckner, Adolf Gasser, Werner Kaegi, Hans Georg Wackernagel. Ferner besuchte ich Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren und Dozenten Heinrich Barth, Arthur Baumgarten, Albert Béguin, Oscar Cullmann, Leonard Forster, Arminio Janner †, Georg Peter Landmann, Walter Muschg, Hans Ritschl, Herman Schmalenbach †, Ernst Staehelin und bei Frau Professor Elsa Mahler. Meine Dissertation entstand auf Anregung und unter Leitung von Herrn Professor Dr. Joseph Gantner. Ihm und meinen andern akademischen Lehrern sage ich für alle ihre Anregungen und für ihr Wohlwollen und Interesse an meinem Studium meinen aufrichtigen Dank.

Während der Semesterferien des Jahres 1941 hatte ich Gelegenheit, durch ein Volontariat an der Öffentlichen Kunstsammlung und am Kupferstichkabinett die praktische Arbeit eines Museumsbetriebs kennen zu lernen. Einige Wochen betreute ich aushilfsweise das Lichtbilderarchiv des Kunsthistorischen Seminars.

1951 verbrachte ich mehrere Monate in Paris, als Volontärin am Musée du Louvre in den Abteilungen Documentation (Katalog der Gemäldegalerie) und Restauration (technische Untersuchung der Bilder vor und nach der Restaurierung) sowie am Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale. Danach arbeitete ich am Archiv für Schweizerische Kunstgeschichte in Basel. Seit dem Sommer 1952 bin ich am Archiv der «Basler Nachrichten» tätig.





*Castel S. Pietro, Markussymbol*



*Locarno, S. Maria in Selva, Krönung der Maria*



*Locarno, S. Maria in Selva, westliche Gewölbekapelle*



*Rozio, Christus*



Negrentino, S. Carlo, Apsis



Negrentino, S. Carlo, Markus- und Johannessymbol



*Semione, Friedhofskapelle, Ambrosius*



*Verscio, Ambrosius und Augustin*











